POETICĂ

RETORICĂ

Editura Universității «Al. I. Cuza»

Scanned with OKEN Scanner

TERMINOLOGIE POETICĂ ŞI RETORICĂ

Colaborează:

Ştefan Avădanei, Al. Călinescu, Magda Ciopraga, Livia Cotorcea, Corina Dimitriu, Magda Jeanrenaud, Marina Mureşanu, Val. Panaitescu, Maria Pavel, Sorin Pârvu, Iulian Popescu, Anca Sîrbu, Petruţa Spânu.

Coordonator:

Val. Panaitescu

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT INTRODUCTIV

ÎN 1983, cîţiva membri ai Catedrei de Franceză de la Universitatea "Al. I. Cuza" din Iaşi – sprijiniţi de colegi de la alte catedre filologice – au luat iniţiativa realizării unui dicţionar literar, de un tip diferit faţă de cele existente. Lucrarea îşi propunea atunci să prezinte terminologia poetică, retorică şi semiotică, apărută mai ales în a doua parte a secolului nostru, şi care căpătase, în anii optzeci, o largă circulaţie în teoria şi istoria literară, atît în Europa cît şi peste ocean. Contribuiseră la acest fenomen, după cum se ştie, schimbările intervenite în domeniul lingvisticii o dată cu progresele structuralismului (datorate mai ales şcolii lui Ferdinand de Saussure) şi cu dezvoltarea semioticii (parţial şi pe urmele lui Peirce); un stimulent însemnat îl constituia, pe de altă parte, şi suprasaturaţia de "conţinutism" şi de "istorism", provocată, printre altele, de invazia dogmatismului marxist în domeniul cercetării literare.

Reacţia structuralist-formalistă, însoţind progresele spectaculare din fizică şi biologie, din psihanaliză şi teoria comunicării, a condus la înnoirea terminologiei în cercetarea literară. O dată cu reconsiderarea unor concepte din operele precursorilor, începînd cu Aristotel, şi cu împrumuturile variate din lexicul lingvisticii generale, al semioticii sau al psihanalizei, s-a procedat şi la forjarea ad-hoc a unor termeni ce desemnau detalii ale noilor sistematici, folosindu-se în acest scop rădăcini greco-latine.

Era cu neputinţă ca inovatorii de diverse naţionalităţi să se pună imediat de acord asupra vocabularului pe care îl introduceau; nu numai fiindcă ilustrau adesea şcoli de gîndire deosebite, dar unii erau ei înşişi personalităţi puternice, care tindeau să-şi impună, o dată cu noul limbaj, propria viziune a mijloacelor de investigare a fenomenului literar. S-a întîmplat astfel ca, nu de puţine ori, unul şi acelaşi cuvînt să capete sensuri diferite de la un poetician sau retorician modern la altul – atunci cînd înţelesul nu era nuanţat, în timp, chiar în operele aceluiaşi autor.

Schimburile internaţionale de idei au favorizat totuşi sedimentarea treptată şi apoi impunerea unor vocabule – în dauna altora, menite să rămînă doar în

vitrina de curiozităţi. Încercînd, în mod firesc, să se sincronizeze, critica literară a trecut la valorificarea noului aparat teoretic, în măsura în care îi procura o mai mare exactitate atît în determinarea unor forme, cît şi în înţelegerea unor ansambluri; ea s-a lovit însă de o varietate derutantă, confuzia fiind sporită, uneori, de intervenţia unor zelatori grăbiţi, care denaturau involuntar sensurile originale.

În asemenea împrejurări, soluţia ştiinţifică ni s-a părut a fi un dicţionar care să se întoarcă în mod consecvent la surse, indicînd cu precizie, în fiecare caz, textul şi pagina la care se acordase un anumit înţeles unui termen, indiferent dacă acesta cunoştea o circulaţie mai largă sau mai restrînsă. Ordonarea cronologică a principalelor nuanţe, însoţită de un succint comentar, cît mai obiectiv, a valorii lor de întrebuinţare, putea contribui de asemenea la o autentică lămurire a cititorului: fiindcă nimic nu e mai necesar în orice demers analitic decît claritatea şi proprietatea uneltelor verbale.

Or, pentru realizarea unui astfel de proiect, trebuiau citite şi recitite sute de volume, în diferite limbi, din care urmau să fie extrase, în mod avizat, cele mai pregnante pasaje care contribuiau la elucidarea unor noţiuni, fie cu totul noi, fie doar cu nuanţe înnoite. Dificultatea primă era nu atît stabilirea unei bibliografii necesare şi suficiente acestei întreprinderi, cît procurarea textelor în cauză. Bibliotecile de specialitate, dimpreună cu cele ale unor lectorate de limbi străine ne-au fost de ajutor, într-o măsură; cele personale au mai completat cîteva lacune; un sprijin important l-am aflat în traducerile multor lucrări relativ recente, publicate prin grija editurii Univers; cu toate eforturile, cîteva volume ce ne-ar fi fost utile ne-au rămas totuşi inaccesibile, trebuind să ne mulţumim, în acele cazuri, cu semnalarea indirectă a poziţiei pe care o ilustrau; pînă la apariţia integrală a dicţionarului nostru, acest neajuns va putea fi, probabil, reparat.

Următoarea dificultate o reprezenta delimitarea temporală, adică trasarea unui hotar între "vechi" şi "nou". Cercetările de poetică şi retorică ale secolului nostru preluau o parte din terminologia tradiţională, chiar dacă înseşi numele disciplinelor respective căpătau înţelesuri noi: poetica se constituia altfel decît cum o practicase Aristotel (dar pînă şi un Valéry) – iar retorica îşi anexa teritorii la care nici anticii, nici toţi succesorii lor, pînă de curînd, nu s-ar fi gîndit. Ne-am decis să facem faţă situaţiei printr-un compromis şi am dat o extindere maximă noţiunilor de poetică şi retorică, înglobînd aici şi termenii tradiţionali de "teorie literară" care nu şi-au pierdut vitalitatea, de vreme ce continuă să circule chiar în operele promotorilor noii critici. Nici cea mai avansată modernitate nu abandona integral "vechiul" lexic – şi nici nu ar fi avut cum s-o facă, de vreme ce nu putea să ignore, de exemplu, realizări ca acelea ale stilisticii spitzeriene. Că printr-o astfel de deschidere spre "trecut" dicţionarul nostru nu "greşeşte" ne-o arată însăşi evoluţia tendinţelor în cîmpul cercetării literare spre aşa zisul postmodernism – ca de altfel şi unele palinodii ale unor inovatori de frunte, precum cele ale lui Tzvetan Todorov din *Critique de la critique* (1984) sau Alain Robbe-Grillet din *Le miroir qui revient* (1986). Sînt raţiuni pentru care nu va trebui să surprindă pe nimeni întîlnirea în dicţionar şi a unor cuvinte-titlu ceva mai puţin moderne: biografie, erou, picaresc etc.

Scanned with OKEN Scanner

O încercare de a distinge prea net între ariile poeticii, retoricii şi semioticii nu ar fi putut duce, la rîndul său, decît la regretabile erori. Toţi cei familiarizaţi cu asemenea preocupări s-au convins că numeroase concepte circulă între aceste domenii şi că regiunile de graniţă nu permit demarcări indiscutabile; practic, toate trei au apelat ocazional la formele puse în circulaţie de lingvistica structuralistă, de psihanaliză ori de fenomenologie...

Faţă de proiectul intitulat iniţial *Terminologie poetică-retorică-semiotică*, a intervenit, pe parcursul redactării dicţionarului, necesitatea unei restrîngeri. Am fost nevoiţi să ne axăm, în principal, pe vocabularul poetico-retoric, şi să renunţăm la discutarea anumitor concepte semiotice – datorită retragerii unor colaboratori care îşi asumaseră, la început, răspunderea sectorului respectiv. Limitarea este, desigur, regretabilă – dar, poate, şi un fel de cîştig, dacă ţinem seama de vorba lui Goethe: în capacitatea de a se limita se vede maestrul (natural, fără să-şi aroge cineva acest ultim titlu). Oricum, interpătrunderile cu lingvistica şi cu semiotica au continuat să se producă în destule ocazii, indiferent de faptul că asemenea discipline nu figurează pe frontispiciul dicţionarului.

De ce ne-am hotărît să apărem în formula de faţă, ocupîndu-ne deocamdată doar de o sută şi ceva de termeni, ceea ce nu reprezintă decît cam a şasea sau a şaptea parte din extensiunea pe care s-ar cuveni, de fapt, s-o aibă lucrarea completă?*

După o lungă perioadă pregătitoare, grupul nostru a putut trece, în 1988, la redactarea articolelor. Dintr-o listă amplă, cuprinzînd circa 2600 termeni (listă întocmită de noi şi multiplicată cu ajutorul Centrului de calcul al Universităţii ieşene), au fost selectate vreo şapte sute cincizeci de cuvinte-titlu, mai apropiate de ţelurile lucrării, urmînd deci să figureze în forma sa ultimă. Dintre acestea, colaboratorii au reţinut deîndată, pentru redactare, ceea ce le apărea de un interes mai acut pentru ei înşişi, dar şi orientativ, sub diverse raporturi, pentru ansamblu. S-a realizat astfel o primă etapă, cu caracter – într-o anumită măsură – experimental.

Mişcările intervenite în interiorul grupului redacţional după 1989, au creat un stadiu neprevăzut, dar binefăcător, în activitatea noastră – un fel de "respiro". Am socotit că tocmai această împrejurare ne putea ocaziona acea primă confruntare cu publicul, la care ne gîndisem încă de la începutul dificilei noastre întreprinderi. Procedeul este cunoscut atît în străinătate cît şi la noi; am cita numai două exemple: mostra din *Dictionnaire international des termes littéraires* (litera L) apărută la Paris, în 1973, sub îngrijirea lui Robert Escarpit – şi prospectul pus în discuţie publică, în 1969, de autorii ieşeni ai *Dicţionarului literaturii române de la origini pînă la 1900*, al cărui prim volum a apărut după zece ani; sperăm, totuşi, să nu ne oprim la acest volum-eşantion – cum s-a

* Aproximaţia poate fi judecată şi în raport cu lista de termeni pe care o anexăm şi care, în vederile noastre, ar trebui să întregească vocabularul. Dealtminteri, cînd e vorba de "întregire", nimeni şi niciodată nu va reuşi să mulţumească pe toată lumea. În funcţie de pregătirea specifică fiecărui cititor, ca şi de propria curiozitate de moment, se va putea obiecta că tocmai acel termen "care ar fi fost absolut necesar" lipseşte, în timp ce atîţia alţii sînt, de fapt, "în plus"; este un risc pe care ni-l asumăm, la fel ca toţi autorii de dicţionare...

O încercare de a distinge prea net între ariile poeticii, retoricii şi semioticii nu ar fi putut duce, la rîndul său, decît la regretabile erori. Toţi cei familiarizaţi cu asemenea preocupări s-au convins că numeroase concepte circulă între aceste domenii şi că regiunile de graniţă nu permit demarcări indiscutabile; practic, toate trei au apelat ocazional la formele puse în circulaţie de lingvistica structuralistă, de psihanaliză ori de fenomenologie...

Faţă de proiectul intitulat iniţial *Terminologie poetică-retorică-semiotică*, a intervenit, pe parcursul redactării dicţionarului, necesitatea unei restrîngeri. Am fost nevoiţi să ne axăm, în principal, pe vocabularul poetico-retoric, şi să renunţăm la discutarea anumitor concepte semiotice – datorită retragerii unor colaboratori care îşi asumaseră, la început, răspunderea sectorului respectiv. Limitarea este, desigur, regretabilă – dar, poate, şi un fel de cîştig, dacă ţinem seama de vorba lui Goethe: în capacitatea de a se limita se vede maestrul (natural, fără să-şi aroge cineva acest ultim titlu). Oricum, interpătrunderile cu lingvistica şi cu semiotica au continuat să se producă în destule ocazii, indiferent de faptul că asemenea discipline nu figurează pe frontispiciul dicţionarului.

De ce ne-am hotărît să apărem în formula de faţă, ocupîndu-ne deocamdată doar de o sută şi ceva de termeni, ceea ce nu reprezintă decît cam a şasea sau a şaptea parte din extensiunea pe care s-ar cuveni, de fapt, s-o aibă lucrarea completă?*

După o lungă perioadă pregătitoare, grupul nostru a putut trece, în 1988, la redactarea articolelor. Dintr-o listă amplă, cuprinzînd circa 2600 termeni (listă întocmită de noi şi multiplicată cu ajutorul Centrului de calcul al Universităţii ieşene), au fost selectate vreo şapte sute cincizeci de cuvinte-titlu, mai apropiate de ţelurile lucrării, urmînd deci să figureze în forma sa ultimă. Dintre acestea, colaboratorii au reţinut deîndată, pentru redactare, ceea ce le apărea de un interes mai acut pentru ei înşişi, dar şi orientativ, sub diverse raporturi, pentru ansamblu. S-a realizat astfel o primă etapă, cu caracter – într-o anumită măsură – experimental.

Mişcările intervenite în interiorul grupului redacţional după 1989, au creat un stadiu neprevăzut, dar binefăcător, în activitatea noastră – un fel de "respiro". Am socotit că tocmai această împrejurare ne putea ocaziona acea primă confruntare cu publicul, la care ne gîndisem încă de la începutul dificilei noastre întreprinderi. Procedeul este cunoscut atît în străinătate cît şi la noi; am cita numai două exemple: mostra din *Dictionnaire international des termes littéraires* (litera L) apărută la Paris, în 1973, sub îngrijirea lui Robert Escarpit – şi prospectul pus în discuţie publică, în 1969, de autorii ieşeni ai *Dicţionarului literaturii române de la origini pînă la 1900*, al cărui prim volum a apărut după zece ani; sperăm, totuşi, să nu ne oprim la acest volum-eşantion – cum s-a

* Aproximaţia poate fi judecată şi în raport cu lista de termeni pe care o anexăm şi care, în vederile noastre, ar trebui să întregească vocabularul. Dealtminteri, cînd e vorba de "întregire", nimeni şi niciodată nu va reuşi să mulţumească pe toată lumea. În funcţie de pregătirea specifică fiecărui cititor, ca şi de propria curiozitate de moment, se va putea obiecta că tocmai acel termen "care ar fi fost absolut necesar" lipseşte, în timp ce atîţia alţii sînt, de fapt, "în plus"; este un risc pe care ni-l asumăm, la fel ca toţi autorii de dicţionare...

Scanned with OKEN Scanner

întîmplat în cazul primului exemplu. Sînt şi unele deosebiri: textul nostru are o amploare pe care nu o atingeau prospectele la care ne-am referit şi îndrăznim să credem că el poate prezenta interes, chiar şi în această formă, pentru un public care depăşeşte pe acela al specialiştilor. Pe aceştia din urmă îi invităm să ne comunice părerile asupra oportunităţii apariţiei integrale a dicţionarului, asupra metodei şi tehnicilor de elaborare, a pertinenţei unor observaţii, a unor eventuale omisiuni etc., asigurîndu-i de receptivitate faţă de tot ce va fi formulat cu intenţia reală de a îmbunătăţi.

Opere orientative, cu preocupări relativ asemănătoare celei pe care o propunem, nu sînt deloc prea multe în peisajul culturii româneşti. Indiscutabil, la cel mai înalt nivel se situează *Dicţionarul de idei literare*, a cărui publicare a început-o Adrian Marino, în 1973. Dedicat numai "ideilor-cheie", dezbătute critic în articole ce capătă trăsăturile unor adevărate monografii, acest dicţionar deschide calea pentru noi "sinteze de teorie literară" (modelul lor fiind cea consacrată de acelaşi autor *literaturii*).

O ţinută de seriozitate păstrează *Dicţionarul de termeni literari* elaborat de Institutul de Istorie şi teorie literară al Academiei (1976); cu cele aproape şase sute de articole pe care le conţine, el se adresează deopotrivă cititorilor cu pregătire medie sau universitară, în intenţia de a-i ajuta să-şi împrospăteze datele mai utile privind curentele şi genurile, structura operei literare, stilistica, prozodia ş.a.m.d.; sînt explicate totodată şi unele concepte de poetică şi retorică modernă. Celor interesaţi strict de retorica clasică, Gh. N. Dragomirescu le-a pus la îndemînă o *Mică enciclopedie a figurilor de stil* (1975), bogată în exemplificări literare româneşti; ceea ce s-a mai publicat în rest, la noi, nu depăşeşte zona didacticului minor.

S-ar părea deci că volumul nostru nu riscă să fie de prisos, chiar şi cînd unii termeni pot fi întîlniţi (situaţie inevitabilă) şi în cele trei lucrări de mai sus, la care am şi făcut, cîteodată, trimiteri. Noi manifestăm însă un interes preponderent pentru terminologia mai recentă, încercînd s-o prezentăm constant la un nivel academic. Sub forma prezentă de "eşantion", *Terminologie poetică şi retorică* ţine să atragă mai întîi atenţia asupra opticii particulare din care a fost concepută şi să verifice dacă – şi întrucît – poate găsi ecou printre cei cărora li se adresează mai ales: cercetători, critici şi istorici literari, profesori din preuniversitar, studenţi de la Litere. Dus la bun sfîrşit, sperăm ca dicţionarul să contribuie şi la scăderea numărului de analize aproximative, ce plătesc încă tribut seducţiei sonore a unora dintre termenii cu care operează.

Cîteva precizări de ordin tehnic nu sînt, poate, de prisos. Dimensiunile articolelor noastre tind să corespundă, în general, importanţei temelor abordate. Răspunderea pentru acurateţea informaţiilor revine integral fiecărui semnatar; coordonatorii au revăzut textele doar sub raportul orientării de ansamblu, al proporţiilor, şi, foarte rar, al stilizării (fără vreo ambiţie de "unificare"). Autorii s-au ferit să furnizeze date "complete" cu orice preţ, preferînd ceea ce se ştia cu siguranţă, fie în privinţa echivalenţelor unor vocabule în alte limbi, fie cu referire la etimologii. Trimiterile de la finalul articolelor la alte cuvinte-titlu, capabile să-l lămurească mai bine pe cititor, au avut în vedere forma definitivă a dicţionarului şi, ca atare, nu pot da totdeauna satisfacţie în volumul

Scanned with OKEN Scanner

de faţă. În acea ultimă redactare, majoritatea figurilor vechii retorici nu vor beneficia de articole speciale, deoarece nu prezintă un interes deosebit; ele vor apărea citate la locul alfabetic respectiv, însă numai pentru o trimitere la articolul în care sînt clasificate sub noua lor definire în retorica modernă (de ex.: *Silepsă*; v. *Metataxă* prin suprimare-adjoncţiune). Se vor bucura, în schimb, de o prezentare relativ detailată figurile mai importante, din categoria: metaforă, metonimie, oximoron etc. În general, am preferat să fim parcimonioşi cu exemplele care ar fi trebuit să contribuie la explicarea unor noţiuni (mai ales de retorică şi versificaţie) – între altele, şi pentru că dicţionarele existente sînt suficient de darnice sub acest raport (prin eforturile proprii ale autorilor sau prin reluarea unor exemple devenite clasice, pentru care izvoarele cele mai sigure rămîn Heinrich Lausberg şi Henri Morier).

Siglele pe care le folosim (alcătuite din iniţialele autorului şi aceea a unui cuvînt important din titlul operei) se găsesc ordonate alfabetic la sfîrşitul lucrării – constituind totodată bibliografia utilizată în acest volum experimental. S-a întîmplat, în cîteva ocazii, ca redactorii articolelor să folosească ediţii diferite ale aceluiaşi text: de cîte ori existau deosebiri între aceste ediţii, sau cînd s-a recurs la traduceri româneşti, siglele respective au fost diferenţiate prin adăugarea unui indice numeric; s-a procedat la fel oricînd iniţialele unor autori şi lucrări diferite ar fi putut da naştere la confuzii; pentru volumele de studii colective, ca şi pentru articolele apărute în periodice s-a adoptat o modalitate de siglare specială, uşor de distins.

Nu putem încheia fără a mulţumi celor zece colegi care au fost alături de noi, în diverse chipuri, în primele etape ale acestei lucrări, dîndu-ne concursul mai ales la alcătuirea fişierului documentar.

Dacă experimentul nostru va avea soarta pe care i-o dorim, grupul redacţional – indiferent care îi va fi, cu timpul, componenţa exactă – se va simţi încurajat să-şi urmeze şi să-şi intensifice strădaniile, pînă la realizarea deplină a celor dintîi năzuinţe: o operă de informare amplă şi modernă, la care să se apeleze nu doar pentru o depanare rapidă – ci şi sigură.

VPn

Scanned with OKEN Scanner

SIGLELE AUTORILOR

ACl	=	Al. Călinescu
ASr	=	Anca Sîrbu
CDm	=	Corina Dimitriu
IPp	=	Iulian Popescu
LCt	=	Livia Cotorcea
MCp	=	Magda Ciopraga
MJn	=	Magda Jeanrenaud
MMs	=	Marina Mureşanu
MPv	=	Maria Pavel
PSp	=	Petruţa Spânu
SAv	=	Ştefan Avădanei
SPv	=	Sorin Pârvu
VPn	=	Val. Panaitescu

Scanned with OKEN Scanner

A

ACADEMISM

(e: ACADEMISM; f: ACADÉMISME; g: AKADEMISMUS; i: ACCADEMISMO; r: AKADEMIZM; s: ACADEMISMO)

1. În sens larg, termenul A desemnează o direcţie în creaţia artistică, în teoria şi critica de artă, ce se caracterizează prin respectarea autorităţii estetice oficiale, prin respectarea unor sisteme de norme consacrate şi a unor modele aparţinînd în special antichităţii clasice (cf. ASD, 11).

2. În sens strict peiorativ, A este o manieră de execuţie artistică artificială, convenţională, conformistă, care refuză înnoirea, cantonîndu-se în cultivarea unor canoane estetice care şi-au epuizat potenţialul expresiv. Adeseori, A este asociat *epigonismului* şi *manierismului*; uneori, în mod abuziv, *clasicismului* (cf. VMD, 13-14).

Cf. CLASICISM; EPIGONISM; MANIERISM.

Etim. Din lat. *academicus*, prin filieră franceză.

CDm

ACŢIUNE

(e: ACTION; f: ACTION; g: HANDLUNG; i: AZIONE; r: DEISTVIE; s: ACCIÓN)

Frecvenţa abordării A, în critica tradiţională, sub aspectul verosimilului şi, mai ales, sub acela al moralităţii, a determinat scăderea ulterioară a interesului faţă de ea, privitor însă nu atît la realitatea desemnată, cît la termenul însuşi. Evitînd, pe cît posibil, perspectiva psihologică, studiile moderne se ocupă mai puţin decît odinioară de A dramatică şi mai mult de aceea a ficţiunii în proză. Astfel, de la formalismul rus pînă la semiotică şi poetică, au fost urmărite diferenţierea istorisirii de naraţiune, tipologia actelor povestirii, specificările A în funcţie de rolurile narative.

Încă din anii '20 ai secolului nostru, unii teoreticieni ruşi au separat fabula – ce cuprinde evenimentele povestirii în ordine cronologică, obiectivă –, de subiect, – care, ţinînd de artă, poate opera modificări în ordinea sau numărul actelor relatate (cf. BTT). Despre povestire – în înţelesul de însuşire cronologică infinită de acte, lipsită de valoare estetică,

Scanned with OKEN Scanner

spre deosebire de intrigă, – în mod independent – cf. EFA. Mai tîrziu, valorificînd şi o serie de achiziţii ale lingvisticii, poeticieni ca Gérard Genette ori Tzvetan Todorov au putut vorbi despre două nivele ale organizării povestirii, unul primar, ţinînd de semnificat, şi altul superior, legat de structurarea artistică a semnificantului – nivelul naraţiunii (cf. deosebirea "istoriei" sau "diegezei" de "naraţiune" în GGF III).

În analiza unităţilor componente ale A, tot formaliştii ruşi au întreprins primele cercetări, deosebind "motivele" (A. N. Veselovski, B. Tomaşevski) sau "funcţiile" povestirii (V. I. Propp). Astăzi este recunoscută mai cu seamă influenţa acestuia din urmă, care – în VPM – a caracterizat cele treizeci şi una de funcţii ale basmului fantastic rus, definite prin substantive "exprimînd o A" (VPM, 26, de ex.: plecarea, urmărirea), independent de personajul care le săvîrşeşte şi de modul îndeplinirii; VPM admite de asemenea că, în afara funcţiilor fundamentale, basmul cuprinde, pentru variaţie, "elemente auxiliare", "motivări", "triplicări" ori anumite "forme" ce trebuie înţelese comparativ (VPM, 31, 79). Ulterior, Roland Barthes situa A între alte două nivele de sens ale povestirii, cel al funcţiilor şi cel al naraţiunii de ansamblu. În analiza structurală de acest tip, în consens cu cercetările anterioare, personajul nu e definit în termeni psihologici ca "fiinţă", ci ca "participant" la "o sferă de A, aceste sfere fiind puţin numeroase, tipice, clasabile" (RBP2, 35-36); opus nivelului funcţiilor – ţesut din acte mărunte –, nivelul A este cel al "marilor unităţi ale praxei (dorinţă, comunicare, luptă)" (RBP2). Pentru Claude Bremond, în diferenţierea proceselor narative, A ocupă din nou nivelul minimal, ea desemnînd un "proces imputabil iniţiativei unui agent" şi opunîndu-se – de aceea – pasiunii; A poate fi însă "involuntară" sau "voluntară", aceasta din urmă reprezentînd "îndeplinirea unei sarcini"; cei trei "timpi" ai A sînt "virtualitatea", "actualizarea" sau "abţinerea" şi "finalizarea" prin succes ori eşec. (CBP).

Cercetările consacrate raportului dintre personaje şi evenimentele povestirii au abandonat treptat ideea inefabilului, a unicatului şi au relevat, dimpotrivă, trăsăturile comune clasificabile. V. I. Propp descifra deja cele şapte "sfere de A", corespunzînd celor şapte personaje canonice ale basmului – răufăcătorul, donatorul, ajutorul, eroul, falsul erou, fata de împărat şi împăratul; diferenţele dintre basme se explică prin cele trei raporturi posibile între sfere şi personaje: coincidenţă (ex.:donatorul este exclusiv donator), acoperirea mai multor sfere de către un personaj (de ex.: donator şi ajutor în acelaşi timp) şi invers, acoperirea unei sfere de către mai multe personaje (ex.: zmeul, odată mort, transferă funcţia de urmărire a eroului altor personaje) (VPM, 81-83). Lucrurile se complică atunci cînd e depăşit nivelul literaturii anecdotice din poveştile populare sau de la începuturile prozei culte. Un prim model al relaţiilor dintre personajele dramei a fost cel dezvoltat de Etienne Souriau în ESS (1950); pentru acesta, A, element dinamic esenţial, este "esenţa teatrului", care defineşte atît personajul, cît şi timpul, întreaga construcţie – "actul duratei" sale. În forma dată ulterior de A. J. Greimas raporturilor dintre personaje, trei sînt "predicatele" fundamentale: "a dori", frecvent desemnat prin "a iubi", apoi "a comunica" şi a "participa", adică "a ajuta" (AGS1). Puţin mai tîrziu, GMO afirma despre A teatrului – mai exact despre "resortul" său – că "acţionează ca un motor introducînd în forţele care sînt în joc sau în raporturile dintre forţe o modificare care duce la o situaţie nouă" (GMO, 201). În aceeaşi perioadă cu Souriau, Elder Olson distingea patru tipuri de A după numărul personajelor şi scenelor, ca şi după caracterul situaţiilor; acestea sînt închise atunci cînd activitatea personajului sau personajelor nu se complică prin apariţia altor "agenţi", primul sau primii rămînînd acolo pînă la sfîrşit.

Scanned with OKEN Scanner

Se vorbeşte astfel despre "un personaj singur acţionînd într-o singură situaţie închisă", "două sau mai multe personaje într-o singură situaţie închisă", o colecţie de astfel de "scene" formînd un "episod" ori un "sistem de astfel de episoade" (RCC). Pentru Norman Friedman, "A sau destinul" e o introducere în "ceea ce i se întîmplă (personajului) – fericire sau nefericire – şi în proiectele sale, succes sau eşec"; ea se referă deci "la onoarea, statutul şi reputaţia protagonistului, la bunurile sale, la cei pe care-i iubeşte, la sănătatea şi bunăstarea sa" (cf. PST, 56).

Pe urmele lui Propp şi ale lui Souriau, A. J. Greimas se ocupă din nou, în AGE, de "rolurile" din povestire şi redefineşte noţiunea lingvistică de "actant", care îl ajută să caracterizeze, într-o "gramatică narativă superficială", "enunţul narativ simplu ca înfăptuire antropomorfă" (EN = FA adică "funcţie a actantului"). Tipurile principale de enunţuri narative rezultă din introducerea unor restricţii semantice pe lîngă funcţii, precum clasemul "a voi" pentru enunţurile modale, "a avea" sau "a fi" pentru cele atributive şi "a şti" sau "a putea" pentru cele modale în funcţii de enunţuri atributive. La acelaşi nivel superficial, contradicţia dintre două subiecte ia aspectul sintagmatic al unei serii de enunţuri narative – numită "performanţă" – ale căror restricţii semantice îi conferă un caracter de înfruntare; performanţa poate fi reprezentată ca EN_1 = F: confruntare ($S_1 \leftrightarrow S_2$), EN_2 = F: dominaţie ($S1 \rightarrow S2$) şi EN_3 = F: atribuire ($S_1 \leftarrow$ Obiect valoare) (AGF, 180-186).

La rîndul său, Tzvetan Todorov s-a ocupat, în lucrări teoretice şi aplicative, de "aspectul sintactic" al naraţiunii, care priveşte organizarea universului reprezentat, spre deosebire de celelalte două aspecte, cel verbal şi cel semantic (TTL, TTD, TTP_1). Plecînd de la cele trei predicate fundamentale stabilite de Greimas după Souriau – cărora le adaugă şi "a-şi da seama" – Todorov descrie complexele evenimente ale romanului lui Laclos *Legăturile primejdioase* cu ajutorul a două serii de reguli: cele "de derivare", care privesc douăsprezece tipuri de raporturi ale predicatelor şi se împart în reguli "de opoziţie" (ex.: a iubi/a urî) şi "de pasiv" (ex.: a iubi/a fi iubit); regulile "de A" surprind mişcarea naraţiunii, plecînd de la "propoziţiile" formate din agenţi şi predicate, din desfăşurarea cărora rezultă schimbarea raporturilor acestora (un ex. de pe "axa dorinţei": "Fie A şi B, doi agenţi şi A iubeşte pe B. Atunci A acţionează în scopul transformării pasive a acestui predicat") (TTL, 58-69). În analiza *Decameronului*, unităţile minimale de analiză sintactică sînt "propoziţiile", reprezentînd A "nedecompozabile" şi abstracte, valabile poate pentru orice naraţiune, speră Todorov (TTD, 21); corespunzînd propoziţiilor din lucrarea anterioară, "secvenţa" e o serie de propoziţii legate logic, temporal şi/sau spaţial, tipică de data aceasta unui anume stil. Revenind la nivelul minim, TTD îl defineşte atît sintactic – ca reunire a unui agent (subiect şi, facultativ, obiect) cu un predicat –, cît şi semantic – agentul ţinînd de "denumire", iar predicatul de "descriere". Drept predicate sînt catalogate "substantivele", "adjectivele" şi trei "verbe", diferite de predicatele din TTL: "modificarea situaţiei", cel mai general verb la Boccaccio, "fapta rea" şi "pedeapsa" (fiecare din verbe poate avea conţinuturi semantice variate şi complicîndu-se prin "negaţii", "opoziţii", "comparative", "moduri", "volutativ" şi "viziuni" diferite) (TTD). În studiul secvenţelor se observă, pe lîngă diversele relaţii temporale dintre propoziţii, cele cauzale privind "modificarea", "dorinţa", "motivarea", "rezultatul", "pedepsirea" sau "ipoteza". Evident, secvenţele se succed după alte tipuri de legături (înlănţuire, înglobare sau alternanţă) (TTD). Într-o altă lucrare, care repetă aceste observaţii privind "relaţiile sintactice", cercetătorul deosebeşte în plus predicatele reprezentînd o A (ce nu presupun o altă A pentru modificare, ex.: răpirea) de "reacţii" (care

Scanned with OKEN Scanner

presupun o altă A, ex.: "luarea de cunoştinţă") (TTP_1). E clar de asemenea faptul că, în opoziţie cu "povestirea mitologică", cea "ideologică" nu leagă direct – cauzal şi temporal – unităţile constitutive, ci prin intermediul unei "legi generale", proprii unei opere sau unei mentalităţi (TTP_2, 5a).

Pentru L. Dolezel, evenimentele povestirii se deosebesc în funcţie de gradul prezenţei naratorului, ele alcătuind o A la care participă protagonistul sau una al cărei simplu observator este; de aici, precizările ulterioare ale lui SLT despre "funcţia de A" a personajului-actor şi "funcţia de reprezentare" a personajului-narator (UJLT, 151-166).

Dificultăţile analizei A vin atît de la nivelul gramaticii profunde cît şi de la acela al organizării sintactice de suprafaţă, pentru care opiniile privind predicatele unităţilor minimale de analiză şi arhitectura generală a textului sînt frecvent divergente. Aceasta mai cu seamă cînd este vorba despre proza şi teatrul modern, care presupun apelul la semnificaţiile valorice şi psihologice. De altfel, chiar pentru povestirea simplă, anecdotică ori mitologică, a fost evidenţiat impactul sensurilor asupra logicii A, ca la CBP, care opune de la bun început A pasiunii. Pe de altă parte, abordarea genetică a condus spre descifrarea unor motivaţii, unor teme personale sau arhetipuri în A ficţiunii (cf. în critica franceză G. Poulet, Ch. Mauron, Marthe Robert, J. Starobinski). Simetric, se vorbeşte – altfel decît după vechea perspectivă moralizatoare – despre efectul A: JFT afirmă necesitatea studiului relaţiei dintre "A istorică reală" şi povestirile care o (şi pe care le) determină, iar GGP studiază ideologia subiacentă eşantionului romanesc francez al anilor 1870-1880.

Cf. ACTANT, FUNCŢIE, PERSONAJ, POVESTIRE.

Etim. Din fr. *action*; lat. *actionis*.

MCp

ADJONCŢIUNE

(e: ADJUNCTION; f: ADJONCTION; g: ADJUNKTION; i: AGGIUNZIONE; r: PRIMYKANIE; s: ADJUNCIÓN)

A este o formă de operaţie retorică substanţială, ce constă în adăugarea de unităţi.

Denumirea şi rolul acestei operaţii au fost împrumutate de JDR de la Quintilian (QUO_I,52) care o numea *adiectio*, ceea ce corespundea termenului grecesc *pleonasmos* = amplificare (HLH_I,250).

După JDR, 46, A poate fi *simplă* sau *repetitivă*. A simplă operează asupra unităţilor infralingvistice, lingvistice şi dincolo de acestea;

A repetitivă nu poate acţiona decît asupra unităţilor lingvistice şi dincolo de ele.

Prin A simplă se obţin următoarele metabole mai obişnuite: *metaplasme*: proteza, diereza, afixaţia, epenteza, cuvîntul-valiză; *metataxe*: paranteza, concatenaţia, expleţiunea, enumeraţia; *metasememe*: sinecdoca şi antonomaza particularizantă, arhilexia; *metalogisme* : hiperbola.

Prin A repetitivă se obţin: *metaplasme*: redublarea, insistenţa, rimele, aliteraţia, asonanţa, paronomaza; *metataxe*: reluarea, polisindetul, simetria; *metalogisme*: repetiţia, pleonasmul, antiteza.

La nivelul discursului narativ şi/sau teatral, JDR semnalează printre alte forme de A : monologul interior şi aparteul, digresiunea, multiplicarea notaţiilor cronologice, repetiţia aceluiaşi nucleu, analiza psihologică detailată, viziunea omniscientă, aglomerarea de indici şi informanţi, distribuirea aceleiaşi funcţii actanţiale la mai multe personaje (sau, dimpotrivă, concentrarea mai multor funcţii într-un singur personaj) etc.

JFT, 34 prezintă, de asemenea, A ca adăugare a unor fapte sau povestiri în unul din momentele "lanţului narativ".

Cf. OPERAŢIE RETORICĂ; QUADRIPARTITA RATIO; SUPRIMARE;

Scanned with OKEN Scanner

SUPRIMARE-ADJONCŢIUNE; PERMUTARE; METABOLĂ; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METASEMEN; METALOGISM; FIGURĂ; DISCURS NARATIV; DISCURS TEATRAL.

Etim. Din fr. *adjonction*.

VPn

AFABULAŢIE

(f: AFFABULATION; i: AFFABULAZIONE; r: FABULA)

1. Totalitatea elementelor tematice care alcătuiesc *intriga* unei opere epice sau dramatice; substanţa anecdotică a unui *subiect* (cf. ASD, 15).

2. Termenul A se mai foloseşte şi pentru a desemna sensul moral al unei *fabule* sau chiar acea parte a unei opere (la fabulă, îndeobşte finală) care concentrează sensul său moral.

Cf. *FABULAŢIE; FABULĂ; INTRIGĂ; SUBIECT.*

Etim. Din lat. *affabulatio*; de la *fabula* = "poveste, născocire, mit".

CDm

AGRAMATICALITATE

(e: AGRAMMATICALITY; f: AGRAMMATICALITÉ; i: AGGRAMATISMO; r: SINTAKSICESKOE OTKLONENIE)

În sens lingvistic, A desemnează o folosire aberantă sau deviantă, faţă de regulile gramaticale, a elementelor constitutive ale unui enunţ.

În lingvistica generativ-transformaţională distincţia gramatical-agramatical ţine de domeniul competenţei lingvistice. A. J. Greimas şi J. Courtès o plasează însă la nivelul structurilor de suprafaţă, prezentînd-o ca pe una din formele posibile de incompatibilitate: "imposibilitatea, pentru două elemente din planul sintactic, de a fi prezente împreună într-o unitate ierarhic superioară" (AGD,11).

Concept folosit de Riffaterre în teoria sa de semiotică poetică (MRS), desemnînd orice fapt textual care dă cititorului impresia nerespectării unei reguli – de cele mai multe ori doar imaginată, pentru "raţionalizarea" comunicării, obstacol în calea interpretării, "loc de lectură dificilă", activă chiar şi după ce a fost rezolvată/înţeleasă (semn de literaritate), A are rol determinat în procesul de lectură, pe care îl orientează şi limitează, datorită dublei sale calităţi de punct obscur şi de semnal al soluţiei. Odată percepută apartenenţa ei la complexul sistem de *supradeterminare* propriu textului literar, A devine indicator al semiosis-ului, conduce la *semnificanţă*. Prin funcţia sa de atenţionare a cititorului asupra *semnelor duble*, ea facilitează lectura plurală a textului poetic.

Deşi Riffaterre exclude, din cadrul teoriei sale, *abaterea* (*écart*) faţă de nişte reguli preexistente, concepînd textul drept "generator al propriei gramatici", modul în care pune el problema A face din aceasta o *deviere* stilistică.

Cf. *LECTURA, ABATERE, DEVIERE.*

Etim. Din fr. *agrammaticalité*.

CDm

ALEGORIE

(e: ALLEGORY; f: ALLÉGORIE; g: ALLEGORIE; i: ALLEGORIA; r: ALEGORIA; s: ALEGORÍA)

A este o figură de stil prezentînd o comunicare deplină a unui înţeles ascuns dincolo de cel iniţial, prin intermediul unui ansamblu de echivalenţe complet descifrabile pe cale raţională.

Scanned with OKEN Scanner

Din retorica tradiţională, pînă astăzi, A a fost asociată cu personificarea şi comparaţia, iar după elementul de mişcare narativ, cu parabola şi apologul. Pe de altă parte, s-a recunoscut de timpuriu că A e o varietate a metaforei – " o metaforă prelungită", afirma Quintilian (*Institutio oratoria*; cf. HMR 69). De unde dubla definiţie a A ca asociere între "personificarea unor realităţi abstracte" şi "o metaforă prelungită" (PZE, 169; PZL, 197; BPL, 19). Nu e mai puţin adevărat că majoritatea cercetărilor moderne insistă totuşi asupra diferenţelor dintre A limpede, lipsită de complexitate, şi metaforă, simbol ori mit (JDR, BPL, PRM, PZL, PZE).

Se aminteşte astăzi că înţelesul plural al A a fost remarcat cu mult timp în urmă, în *Tratatul despre tropi* al lui Dumarsais (1730): "A este un discurs, prezentat mai întîi sub un sens propriu, care pare cu totul altceva decît ceea ce vrem să lăsăm să se înţeleagă şi care, totuşi, nu serveşte decît de comparaţie pentru a ajuta la înţelegerea altui sens care nu este exprimat" (cf. TTS1 121). În acelaşi fel, Pierre Fontanier afirma, în *Figurile discursului*, 1827, că A "constă într-o propoziţie cu dublu sens, literal şi, în acelaşi timp, spiritual" (cf. PRM, 103; cf. TTF, 82). Toate lucrările actuale admit, explicit sau nu, existenţa acestei divizări a înţelesului A, "literal" şi "secundar" la Susanne Langer (RWS, 279), sau "direct" şi "indirect" (TTS1, 38) etc. Este evidenţiată, de asemenea, amploarea raporturilor dintre aceste semnificaţii, "analogii multiple între un obiect şi analogul său, nu numai ca întreguri, ci ca întreguri ce corespund parte cu parte" (Elder Olson; cf. RCC, 45), sau "sistem de asemănări" (PZP, 62).

S-a vorbit, de asemenea, pe urmele lui Quintilian, despre A totală, explicită, opusă celei parţiale, cu valoare poetică mai mare. După Lausberg, Henri Morier admite că A "implicită" – "virtuală" sau "contingentă" –, care nu pare a fi fost căutată de autor, e mai mult "opera publicului" din timpul lecturii (HMR, 72). Povestea lui Hamlet sau a lui Macbeth nu e însă o A, dar "orice comentariu în care relatarea evenimentelor adoptă o terminologie conceptuală şi se exprimă în termenii abstracţiunii e o interpretare alegorică" (HMR, 77). Şi Tzvetan Todorov e de acord că A poate avea o anume complexitate, implicînd mai multe înţelesuri, – "cel puţin două", dintre care unul sau ambele sînt prezente. Se ajunge astfel la o lărgire a definiţiei A – numită tot "implicită", aplicabilă întregului limbaj poetic, "întrucît una din proprietăţile specifice literaturii este aceea de a fi interpretată şi reinterpretată la nesfîrşit" (TTF, 94).

În general însă, se admite că în A există două înţelesuri, dintre care important e doar cel secund: "A e o formă directă şi evidentă de interpretare" (Susanne Langer; cf. RWS, 279; cf. WET, LCN, 203). Descifrarea celui de-al doilea sens nu constituie deci o problemă pentru receptorul care cunoaşte codificarea şi contextul A (JDR, 206, cf. PRM, 268), aceasta tinzînd " să se constituie virtual ca ştiinţă" (PZE, 172), şi fiind " o procedură de raţionalizare, de reducţie logică" (PZP, 62): "Dublul sens este indicat în operă în mod explicit, el nu depinde de interpretare" (TTF, 83). Această proprietate a A face să se vorbească despre funcţia sa "didactică", moralizatoare (RCC, 45; cf. PZE, PZP, 254-255), mai ales în cazul A "explicite" (HMR, 79). Claritatea mesajului alegoric a fost remarcată de altfel cu decenii în urmă, în critica şi stilistica literară, unde i se nega, din acest motiv, puterea de "sugestie": "A e un simplu rebus intelectual" (ATR, 28), "transferul unei expresii pe baza unei analogii între două realităţi între care spiritul a instituit o comparaţie" (TVP, 108).

Relaţia A cu personificarea a fost pusă în evidenţă încă din teoriile clasice, pentru care prima era personificarea unor concepte abstracte (ex.: Justiţia reprezentată ca o femeie cu ochii legaţi, ţinînd în mînă o balanţă). Această caracteristică se întîlneşte pînă astăzi în unele

Scanned with OKEN Scanner

definiţii ale A (BPE, PZE, PZL). Pentru Tudor Vianu însă, A mai poate fi obţinută şi invers, prin "conceptualizarea şi personificarea unei impresii concrete" (TVP, 109).

S-a susţinut de asemenea, de la începuturile retoricii, că A este o variantă a metaforei, şi astfel a rămas ea pînă astăzi pentru mulţi cercetători (BPL, PZL, ECR). JDR1 aşază însă metafora în categoria tropilor, spre deosebire de A, care e unul din "metalogismele" obţinute prin suprimare-adjoncţiune şi constituit frecvent din metafore ori "sinecdoce particularizante" (ex. viclean – vulpe) (JDR1, 205). În acest caz, precizează PRM, diferenţa dintre metaforă – care, ca trop, schimbă sensul cuvintelor – şi A – care, ca metalogism, intră în conflict cu realitatea – nu este aceea dintre cuvînt şi frază: tensiunea din A ţine de context, de cod, nu de frază; adevărata diferenţă priveşte componenţa celor două tipuri de enunţuri: cel metaforic comportă termeni nonmetaforici cu care termenul metaforic este în interacţiune, iar cel alegoric nu comportă decît termeni metaforici (PRM, 268). Nici HMR nu identifică metafora cu A, căci raportul dintre ele nu e acela dintre o "intersecţiune" unică (ex.: corabia desemnînd statul) şi o suită de "intersecţiuni" (furtunile semnificînd războaiele civile, portul fiind pacea şi concordia); A nu e făcută din metafore, ci dintr-o "conjuncţie de simboluri" (portul nu e o metaforă, ci un obiect emblematic cu semnificaţie abstractă, simbol al salvării): "A e compusă din simboluri care gravitează într-o forţă asociativă comună: e o constelaţie de semne" (HMR, 69).

Ca personificare singulară sau multiplă şi, în acelaşi timp, metaforă dezvoltată, A este definită de PZL, din perspectiva lingvisticii hjelmsleviene: în " planul literal", substanţa expresiei sale e reprezentată de personificări ca subiecte, iar forma expresiei, de metafore ca acţiuni; în "planul figurat", substanţa conţinutului apare ca univers ideologic, iar forma conţinutului, ca propagare a metaforelor, rezultat al asociaţiilor (PZL, 198).

După ce unii romantici, precum Chénier sau Goethe, au sesizat distanţa separînd A de simbol, problema a continuat să fie dezbătută pînă azi. În A – afirmă BPL – "abstracţiunea însăşi e animată", pe cînd în simbol " un obiect concret (...) înlocuieşte abstracţiunea" (BPL, 19). După HMR "A este mai aproape de simbol ca de orice altă figură" (HMR, 67), cu deosebirea că acesta din urmă nu ţine de naraţiune şi că în A există o serie de corespondenţe – între fiecare element simbolizat şi echivalentul său simbolic –, nu numai una; A posedă însă toată "multivalenţa simbolului, de unde valoarea sa literară" (HMR, 68-70). Studiind literatura medievală, P. Zumthor stabileşte mai multe puncte de divergenţă între cei doi termeni: A este un discurs constituit din elemente uşor de recunoscut, de raportat la realitatea exterioară lor; simbolul comportă o relaţie obscură şi polivalentă între palierele lui semantice. A operează un transfer de la particular la general, simbolul – de la particular la particular. A tinde să se constituie virtual ca ştiinţă, simbolul ţine de artă (PZE, 171-172). A şi simbolul au în comun totuşi proprietatea de a stabili o relaţie între un termen "real" şi un altul, care poate fi desemnat ca semn sau icon; spre deosebire de ele, "interpretarea figurată" stabileşte o relaţie între doi termeni concepuţi ca fiind la fel de reali.

Mai puţin se vorbeşte despre deosebirea dintre A şi mit. Pentru R. P. Warren, înţelesul ascuns al A e comunicabil în cuvinte şi ar putea fi exprimat *ad litteram*, ca o altă povestire, spre deosebire de mit: " Toate miturile ce exprimă aceeaşi idee fundamentală sînt A unul pentru altul, dar ele sînt formulări, exemplificări, şi nu A ale conceptului pe care-l personifică" (RWS, 279). Dimpotrivă, HMR – care vede totdeauna în A o naraţiune – consideră că " sînt tot atîtea A cîte mituri" şi dă ca exemplu o serie de mituri centrate pe A sustragerii

Scanned with OKEN Scanner

focului urmată de pedepsirea eroului, de la Adam la Faust (HMR, 74).

Cf. *METAFORĂ, METALOGISM, PERSONIFICARE, SIMBOL, SINECDOCĂ.*

Etim. Din fr. *allégorie*; gr. *allêgorein*.

MCp

ALITERAŢIE

(e: ALLITERATION; f: ALLITÉRATION; i: ALLITTERAZIONE; g: STABREIM, ALLITERATION; r: ALLITERATIA; s: ALITERACIÓN)

A constă în repetarea unui fonem sau a unui grup de foneme în scopul obţinerii unei valori conotative datorită virtualităţilor de semnificaţie intrinsece. Locul de manifestare al A este configuraţia sintagmatică. În cadrul acesteia, A se asociază adesea cu elementele prozodice.

Procedeele bazate pe recurenţa fonică au fost apreciate şi larg utilizate încă din antichitate. O referinţă în acest sens ne este oferită de lucrarea *Orator* a lui Cicero (PFF, 315). De-a lungul timpului, A a fost cunoscută sub numele de *parachreză, homeoproform, parhomeon*. Uneori identitatea sa a fost stabilită prin opoziţie cu alte figuri fonice. Definind A ca reluare a sunetului iniţial, Marcel Cressot rezervă termenul *homeoteleuton* pentru reluarea sunetului final (MCS, 22). Bernard Pottier observă că, atunci cînd termenul A este folosit în exclusivitate pentru repetiţia sunetului consonantic, pentru tratarea similară a vocalei se foloseşte termenul *asonanţă* (BPL, 19).

În definiţiile date A se insistă adesea asupra efectului imitativ rezultat din aglomerarea anumitor foneme într-o secvenţă dată (PFF, CKC). Pentru Pierre Fontanier este vorba de un "fel de onomatopee" care "contribuie la imitarea fizică a obiectelor, la ceea ce se numeşte obişnuit armonie imitativă, (...) într-un cuvînt *armonism*" (PFF, 315). A apare deci ca echivalent al intrasememului propriu metaforei semantice, ca "imagine iconică" a asemănării semantice (JCpPo 11/72, 444). Din acest motiv, Pierre Fontanier nu plasează A printre "figurile de dicţiune", ci o include în categoria figurilor de "elocuţie prin consonanţă" (PFF, 315).

Unele definiţii sau comentarii (AVI, VJS, HMP$_I$) semnalează acţiunea A ca organizator ritmic, muzical. După Jirmunski este vorba de "un principiu metric al compoziţiei prin care se delimitează şi se reunesc accentele metrice principale din vers" (VJS, 380). La rîndul său, Henri Meschonnic opinează că "A, şi mai larg, atacul consonantic, au o funcţie de construcţie şi de ritm; o funcţie de semnal prin crearea unui lanţ sonor particular cu valoare în sine şi pentru sine (de unde pseudo-prozodia mecanistă a lui Valéry); funcţia semantică de reliefare, de redundanţă a sensului este secundară în importanţă şi frecvenţă, confundîndu-se cu o funcţie imitativă rară (...) mai ales în versurile citate izolat" (HMP$_I$, 78-79).

Nuanţările aduse de observarea efectelor imitative dezvăluie ca superfluă distincţia dintre consoane şi vocale în secvenţa aliterativă. Dacă ţinem cont de faptul că invariantul poate fi redus, prin diviziunea fonemului în trăsături distinctive, doar la una din trăsăturile acestuia, obţinem o uniformizare a vocalelor şi consoanelor în virtutea prezenţei uneia şi aceleiaşi trăsături, acustice mai cu seamă, în ambele clase de foneme. Identificarea trăsăturii distinctive [+ grav] pune alături fonemele [b], [p], [f], [v], [m], [u] şi [o] (RJL, 103-150). Analiza concentraţiei fonice din text pe baza datelor puse la dispoziţie de teoria fonologică a lui Roman Jakobson şi acceptată de unii poeticieni contemporani (DDL, 117-139) măreşte sensibil dimensiunile configuraţiei aliterative. De altfel, în cazul A, variaţiile de natură cantitativă înregistrează atît recurenţa unui singur

Scanned with OKEN Scanner

fonem cît şi aceea a unui grup consonantic, a unei silabe sau chiar a unui cuvînt. Din corpusul de exemple nu pot lipsi versuri ca "Prin vulturi vîntul viu vuia" din *Nunta Zamfirei* de George Coşbuc, "Trei paşi la stînga binişor şi alţi trei paşi la dreapta lor" din acelaşi poem sau "*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes*", citat cu regularitate pentru a susţine tehnica distribuirii fonemelor cu valoare imitativă la Racine.

Modalităţile de definire a A sînt diferenţiate şi de acceptarea sau negarea intenţionalităţii. Repetiţiei de foneme identice i se atribuie deci "scopuri stilistice" (BPL, 19) iar dispoziţia lor nu este nici "anarhică", nici "aleatorie" (CKC, 38). Semnificantul de conotaţie astfel obţinut "conotă discurs poetic", "limbaj cu funcţie estetică, ludică, hedonistă" (CKC, 38). În schimb, pentru A.Belîi, A "reprezintă suprafaţa unei imense construcţii sonore pe care ne-o sugerează valurile inconştientului" (LCT, 33). Distribuirea fonemelor ca indici ai stilului are, în fonostilistica lui Pierre Léon, o funcţie impresivă, definită ca "presiune asupra auditoriului în vederea obţinerii unui anumit efect" (PLS, 17). Plasate în zona de intersecţie a formei şi a sensului, valorile consonante ale A reduc, în parte, arbitraritatea semnului declanşînd astfel mecanismul figurii. Se ajunge la un "cratilism secundar" (CKC, 33), acutizat în receptarea orală, care stă la baza unui semn conotativ bifacial. Una din feţe aparţine semnificantului de conotaţie – "femul sau complexul de feme recurente" – şi cealaltă, semnificatului de conotaţie, altfel spus "reprezentării fonice a denotatului" (CKC, 36).

În perspectivă antropologică, mimetismul mnemotehnic cu valenţe ritmice se explică prin adecvarea la regulile binarismului fizic şi funcţional propriu organismului uman. Retorica limbajului cotidian înregistrează numeroase manifestări ale impulsului aliterativ tradus în paralelisme. Întîlnim adesea "două noţiuni înrudite (sinonimice sau contrastive) într-o formă gramaticală paralelă" (VJS, 381) ca în exemplele: *Lust und Leid, schalten und walten, peu ou prou*, multe şi mărunte, praf şi pulbere etc. Reduplicarea mimismo-fonetică a silabelor (fr. glou-glou, frou-frou, co-co; rom. pîş-pîş, tipa-tipa, teleap-teleap etc.) are la bază aceeaşi "mecanică umană" bilateralizată, determinantă în crearea formulelor "muscular şi melodic stereotipate" (MJA, 203). În aceeaşi perspectivă poate fi privită predilecţia pentru versul aliterativ în perioada de debut a literaturilor scrise, marcate încă de oralitate. Grefarea efectului descriptiv, intenţionat, pe cel funcţional, inconştient, se poate pune în cazul delimitării specificului literaturilor germană şi scandinavă veche sau a literaturii Evului Mediu francez ca marcă a stilului unei epoci. Un exemplu din cele mai convingătoare ne este oferit de un vers ca "*Le pont et la porte passames*" în care Chrétien de Troyes foloseşte fonemul [p] atît în scopuri metrice cît şi imitative.

Ca semn conotativ, A ilustrează tendinţa la motivaţie manifestată difuz în enunţ şi percepută diferit din punct de vedere calitativ şi cantitativ de către receptorii mesajului. Jean Cohen susţine că arbitraritatea este reală doar în cazul semnului izolat şi dispare de îndată ce acesta este încadrat în sistem (JCP, 78). Diferenţele de filtrare de către sens a trăsăturilor distinctive proprii fonemelor din diverse sisteme fonologice atribuie A calitatea de "fenomen de rezonanţă mentală" (HMR, 251).

Cf. *METAFORĂ FONICĂ; MOTIVAŢIE; REPETIŢIE; PARONOMAZĂ; POLIPTOTĂ; ONOMATOPEE; PARACHEZĂ.*

Etim. Din lat. *ad*="la" + *littera*="literă".

MPv

AMBREIOR

(e: SHIFTER; f: EMBRAYEUR; r: OPORNOE SLOVO)

Sînt numite **A** acele elemente ale codului al căror sens depinde de coordonatele instanţei de enunţare (protagonişti, datare, loc de emitere etc.) incluse în mesaj.

În lingvistică, termenul **A** a fost folosit de O. Jespersen în varianta lui engleză, *shifter*, cu înţelesul de "cuvînt al cărui sens variază în funcţie de situaţie" (apud RJL, 178). Roman Jakobson l-a preluat într-o analiză a raporturilor dintre cod şi mesaj, mai precis, asupra funcţionării lor dedublate. Mesajul poate trimite la cod, declanşînd relaţia M/C. La rîndul său, codul poate "ambreia" mesajul prin relaţia de tipul C/M folosindu-se în acest scop de elementele numite *ambreiori* (RJE, 196).

În limba franceză, termenul **A** a fost pus în circulaţie de Nicolas Ruwet, traducătorul lucrării *Essais de linguistique générale* a lui Roman Jakobson. În stabilirea echivalentului francez, s-a pornit de la limbajul tehnic în care *embrayer* corespunde lui *to shift* (a face legătura între un motor şi maşina pe care o pune în mişcare).

După clasificarea lui Peirce (apud RJE, 179), **A** aparţin clasei "simbolurilor-index" deoarece în funcţionarea lor se îmbină o regulă convenţională – *eu, je, ich, I* etc. au acelaşi sens – în virtutea căreia **A** sînt simboluri şi o relaţie existenţială cu enunţarea, care le conferă calitatea de index.

După raporturile stabilite în cadrul enunţului, R. Jakobson distinge două tipuri de **A**: *conectorii* care pun în raport doi termeni ai aceluiaşi enunţ şi *desemnatorii* (*"désignateurs"*) care caracterizează doar un termen al enunţului, procesul enunţării sau protagoniştii (RJL, 182).

Principalii **A** sînt persoana, timpul, modul, testimonialul, determinarea spaţio-temporală, deicticele, în general.

Categoria de persoană caracterizează protagoniştii enunţului prin raportare la protagoniştii procesului de enunţare. Datorită caracterului lor ireversibil, "eu" şi "tu" pot fi, rînd pe rînd, "agent" şi "pacient", spre deosebire de persoana a treia căreia Emile Benveniste nu-i recunoaşte calitatea de a specifica, denumind-o *"la non-personne"* (EBP1, 231).

Timpul raportează procesul enunţului la cel al enunţării, iar modul informează asupra relaţiei dintre procesul enunţului şi protagoniştii săi, prin referire la protagoniştii enunţării. Un loc aparte revine testimonialului care, prin referirea la spusele altei persoane, aliniază trei procese: al enunţării, al enunţului şi al sursei de informaţie.

Deicticele din axa "eu – aici – acum" se înscriu în seria **A** pentru că este imposibil să li se determine referentul fără referire la protagoniştii discursului. "Aici" semnifică locul în care are loc comunicarea, "acum" îi precizează momentul, "această carte" detaşează un obiect din continuumul referenţial, pentru a răspunde condiţiei de unicitate etc. (AGD, 86).

A sînt în legătură cu "spaţiile mentale" (GFM, 23). Ei probează capacitatea de construire şi de identificare, în acord cu indicaţiile furnizate de expresiile lingvistice. Conectorii – pronumele, spaţiul, timpul – fac parte din modelele cognitive idealizate, determinate de factori psihici, culturali sau pragmatici. Exemplul "Hepatita nu e în salon. L-am văzut pe culoar." nu lasă libertatea alegerii pronumelui şi impune punctul de vedere medical.

În textul literar, utilizarea **A** devine figură prin imposibilitatea situării cu precizie în context sau situaţie. Jean Cohen propune includerea **A** în domeniul retoricii sub numele de figuri "prin carenţă" (JCP, 156). În poem, statutul subiectului este modificat iar identificarea cu autorul nu poate fi decît simplistă (JCD, 9). În versurile "Sînt beat şi aş vrea să dărîm tot ce-i vis/ ce e templu şi-altar" scrise de Lucian Blaga, persoana

Scanned with OKEN Scanner

întîi trimite la poetul esenţial şi absolut. Ca figură, carenţa deliberată duce la o ignorare circumstanţială proprie universului poetic. În acest caz, timpurile verbale, deicticele şi chiar numele proprii funcţionează ca mărci de "indeterminare" (JCP).

A permit, în general, completarea informaţiilor necesare reuşitei actului semic prin apelul la coordonatele mesajului. În discursul poetic, acelaşi mecanism funcţionează în condiţiile unei situaţii absente, declanşînd prin aceasta mecanismul figurii.

Cf. *DEICTIC; TEMPORALITATE; ENUNŢ; ENUNŢARE.*

Etim. Din fr. *embrayeur.*

MPv

AMPLIFICARE sau AMPLIFICAŢIE

(e: AMPLIFICATION; f: AMPLIFICATION; g: AMPLIFIKATION; i: AMPLIFICAZIONE; r: RASPROSTRANENIE; s: AMPLIFICACIÓN)

Dezvoltare a unei idei.

1. Ca parte a discursului, A este, în retorica clasică, cea de a doua parte a concluziei (alături de *enumeratio* şi de *commiseratio*), destinată să scoată în evidenţă poziţia oratorului şi să stîrnească indignarea sau entuziasmul ascultătorilor (cf. celelalte părţi ale discursului clasic: *exordium, narratio, expositio, divisio* etc.) (cf. PDR, 30).

2. Ca modalitate a lui *inventio*, în teoria şi practica medievală A asigură trecerea de la implicit la explicit. Concepută iniţial ca o "mutaţie calitativă", A ajunge să desemneze o "extindere cantitativă" (cf. PZE, 78), recomandată de teoreticienii sec. al XII-lea şi al XIII-lea.

3. Figură de retorică prelungită care constă în reluarea aprofundată, într-o gradaţie spirituală, a elementelor unei descrieri, în scopul impresionării cît mai puternice a cititorului. H.Morier distinge A de *acumulare* care operează, în principal, prin simpla "enumerare de detalii", fără a grada mersul ideii şi tensiunea gîndirii (cf. HMR, 100-101).

4. G. Genette foloseşte termenul clasic de A pentru a desemna "argumentarea generalizată" care constă în "sinteza" şi "cooperarea" *extensiei* tematice şi a *expansiunii* stilistice, practici simple, rareori întîlnite însă în stare pură (cf. GGP, 306).

Cf. *ACUMULARE; GRADAŢIE.*

Etim. Din lat. *amplificatio.*

CDm

ANAFORĂ

(e: ANAPHORA; f: ANAPHORE; g: ANAPHER; i: ANAFORA; r: ANAFORA; s: ANÁFORA)

Făcînd parte din vocabularul tradiţional al figurilor retorice, A a fost revalorificată mai întîi în studiul gramatical al sintaxei, ca procedeu de realizare a coerenţei frazei şi, de aici, în semiotică. Diversele definiţii ale A recunosc funcţia acesteia de reluare, la o anume distanţă, a unor elemente textuale precedente.

Înţelesul iniţial al termenului revine pînă în zilele noastre: "În stilistică, el desemnează repetarea unui cuvînt (sau a unui grup de cuvinte) la începutul mai multor versuri sau la începutul mai multor fraze succesive dintr-un text în proză" (BPL, 30; cf. GDE). Termenul de A este legat, în perspectiva tradiţională, de categoria mai vastă a "repetiţiei" şi apare mai frecvent decît sinonimul său, "epanafora" şi decît antonimul "epifora" sau "epistrofă", care consistă în repetarea cuvintelor în poziţie finală. Într-o lucrare consacrată exclusiv poeziei, V.

Scanned with OKEN Scanner

M. Jirmunski observă că reluarea are loc, în A, "la începutul grupurilor ritmico-sintactice" (VJS, 152) şi face mai multe clasificări: după numărul cuvintelor repetate, A e mono-, bi-, trimembră sau dezvoltată; după poziţia în strofă, A e internă sau reluată în mai multe strofe; cînd sînt repetate numai structuri semantice şi sintactice, dar nu cuvinte, se vorbeşte despre A semantică (VJS, 469, 474).

În sintaxa modernă, termenul – frecvent întrebuinţat sub forma calificativului "anaforic, -ă" – are un înţeles diferit. L. Tesnière îl definea drept "conexiune semantică suplimentară, căreia nu-i corespunde nici o conexiune structurală" (LTE, 81): în exemplul *"Alfred aime son père"* – *, son* este în conexiune semantică nu numai cu *père*, de care depinde structural, dar şi cu *Alfred*, faţă de care, sub aspect structural, e independent; altfel spus A prezintă "un cuvînt vid în dicţionar, dar un cuvînt plin în frază, unde se umple cu sensul cuvîntului cu care este în conexiune anaforică" (cf. JKS1, 81). A poate însă depăşi cadrul frazei – observă Tesnière –, în care caz "conexiunea anaforică" se stabileşte între fraze independente sintactic. Observaţii similare despre A sintactică se întîlnesc ulterior la BPL.

Din circuitul sintaxei, termenul a trecut în semiotică, unde se raportează la coerenţa generală a textului. Plecînd de la LTE, Julia Kristeva caracterizează A drept structură fono-semantică, "funcţie de bază – indicativă, relaţională, vidă a textului semiotic general" (JKS1, 96). A contribuie, prin urmare, la construirea "spaţiului translingvistic" şi la fondarea "ştiinţei translingvistice": "Conexiune semantică suplimentară, ea situează limba în text şi textul în spaţiul social care, intrînd într-o relaţie anaforică, se prezintă şi el ca text" (JKS1, 82). Importantă este depăşirea nivelului frastic al semnului: "Problema unei ştiinţe translingvistice e aceea de a reda «unităţii» sale minimale (variabila) dimensiunea pe care semnul a distrus-o, dimensiunea suplimentară structurii lingvistice, dimensiunea care transformă limba în text, comunicarea în producţie" (JKS1, 81). La fel, "A traversează şi desemnează spaţii străine suprafeţei lingvistice pronunţate sau copiate. Ea leagă limba (ceea ce este spus) de tot ceea ce este în afara limbii dar nu poate fi gîndit decît cu ajutorul limbii (ceea ce nu este spus). Ea este nestructurată, deci nepronunţabilă, tăcută, mută şi chiar nescrisă (...) Este supra-segmentală: ea este vidul ce leagă pronumele demonstrativ de obiectul demonstrat, propoziţiunea inciză de fraza completă, limba de ceea ce se practică prin mijlocirea ei în afara comunicării prezente" (JKS1, 82-83). Această valoare evocatoare a A o face să apară drept element fundamental al comunicării, care vine "înainte precum şi după voce şi grafie" (JKS1, 96). De aici, valorificarea ei în studiul expresiei literare, care face mereu să apară, dincolo de pagină, textele absente: "Limbajul poetic, orice text citaţional, visul, scrierea hieroglifică, se construiesc anaforic, sînt ireductibile la semn" (JKS1, 83). Pentru H. Plett, "privită din punct de vedere sintactico-semiotic, A nu are autonomie textuală, ci depinde de elemente semiotice ale textului precedent ei, elemente pe care le înlocuieşte" (HPT, 63); printre elementele anaforice sînt amintite pro-formele (pronume, pro-adverbe, pro-adjective, pro-propoziţii, etc), articolul (mai ales cel hotărît, trimiţînd la o informaţie anterioară). Simetric, el vorbeşte, asemeni altor cercetători, despre "cataforă", sau anticiparea unor elemente textuale ulterioare. În timp ce "epifora" sau "epistrofa" clasică, antonime ale A, o desemnează pe aceasta ca repetiţie în poziţie in-

Scanned with OKEN Scanner

versă, "catafora" ţinteşte mai departe, spre organizarea sintactică a textului.

Cf. REPETIŢIE.

Etim. Din fr.*anaphore;* gr. *ana* = "din nou" şi *pherein* = "a transporta".

MCp

ANECDOTĂ

(e: ANECDOTE; f: ANECDOTE, i: ANEDDOTO; r: ANEKDOT; s: ANÉCDOTA)

1. Povestire scurtă, cu caracter cel mai adesea hazliu, cu final neaşteptat şi cu sens moralizator, a unui fapt dat de povestitor drept autentic şi inedit, din viaţa unor personalităţi (istorice, literare) sau a unor tipuri sociale. Are un pronunţat caracter concret şi pitoresc şi contribuie la caracterizarea convingătoare a personajului respectiv, precum şi la reconstituirea atmosferei epocii. Cu această destinaţie, A a fost utilizată curent de istoricii antici Plutarh şi Suetoniu. Mai rar cu existenţă independentă (ASD, 25-26, vorbeşte despre o *specie* sau *gen anecdotic*, ilustrate prin culegeri de anecdote: *Anekdota* bizantinului Procopiu din Cesareea – sec.IV, *Novellino* din Evul Mediu din care s-a inspirat Boccaccio, la noi: *O samă de cuvinte* a lui Ion Neculce). A sînt îndeobşte incluse, mai ales în literatura modernă, în corpul unor texte istorice sau literare, în special memorii sau biografii.

2. Termenul A mai apare uneori folosit pentru a desemna *subiectul*, schema narativă a unei opere epice (în proză sau chiar în versuri).

Cf. *NARAŢIUNE, POVESTIRE, SUBIECT.*

Etim. Din gr. *anekdota* = "lucruri inedite", prin filieră franceză.

CDm

ANTICLIMAX

(e: ANTICLIMAX; f: ANTICLIMAX; g: ANTIKLIMAX; i: ANTICLIMAX; r: NISHODIAŞCEAIA GRADAŢIA; s: ANTICLÍMAX)

Opoziţie, în acelaşi context (mai restrîns: o frază, sau mai larg: întreaga compoziţie a unei opere) a două *gradaţii*, una ascendentă şi cealaltă descendentă.

Morier, studiind tipurile de *gradaţie*, afirmă că termenul A poate desemna şi numai o *gradaţie regresivă* (gradaţie ai cărei termeni descresc valoric) (cf. HMR_1, 112).

Cf. *CLIMAX, GRADAŢIE.*

Etim. Din gr. *anti*, marcînd opoziţia şi *klimax* = "scară" (în vechea retorică = *gradaţie).*

CDm

ANTIFRAZĂ

(e: ANTIPHRASIS; f: ANTIPHRASE; g: ANTIPHRASE; i: ANTIFRAS; r: ANTIFRAZ; s: ANTIFRASE)

1. A este o figură de retorică care constă în "folosirea unei expresii (sau fraze întregi) (după unii specialişti, a unui întreg enunţ, *n.n.*) cu un sens contrar celui obişnuit" (BPL, 31), expresie ce s-ar situa astfel – dacă contextul lingvistic sau extralingvistic nu ar interveni pentru a face posibilă perceperea "abaterii" – în poziţie opusă faţă de gîndirea noastră.

Grupul μ o include printre formele de metalogism (figuri de gîndire) obţinute prin suprimare-adjoncţiune (cf. JDR, 208).

A poate fi plasată (cf.MCS, 49) printre modalităţile de folosire conştientă şi afectivă a improprietăţii termenilor.

A este îndeobşte folosită în scopuri eufemistice sau ironice. De aceea ea este

greu separabilă de figurile respective (*eufemismul, ironia*). Morier (HMR1, 114) consideră termenul de A sinonim cu cel de *ironie*. Grupul μ (JDR, 208) recunoaşte dificultatea de a distinge A de *eufemism*. Gh. N. Dragomirescu (GDM, 107) consideră că A nu este o figură de sine stătătoare, termenul respectiv fiind numele generic pentru *ironie, eufemism, litotă* (cf. Dumarsais, *Les tropes. Avec un commentaire raisonné*... par M. Fontanier, 1918), ceea ce-i permite să vorbească despre A eufemistică, A litotică şi A ironică.

A îndeplineşte o funcţie importantă în structura basmului, a mitului (cf. GDS).

2. Definită semiotic, A "corespunde substituţiei, în cadrul unei unităţi sintagmatice date, a două seme posedînd cel puţin două semne contradictorii" (AGD, 17).

Cf. *IRONIE, EUFEMISM, LITOTĂ*.

Etim. Din gr. *antiphrasis* = "desemnare a unui lucru prin contrariul său", prin filieră franceză.

CDm

ANTIMETABOLĂ

(f: ANTIMÉTABOLE; g: ANTIMETABOLE; i: ANTIMETÀBOLE; r: ANTIMETÁBOLA)

Retorica tradiţională defineşte A ca figura prin care este repetat, în ordine inversă, un număr de termeni; ea apare uneori şi sub numele de "antimetateză" sau "antimetalepsă". Cele mai multe A sînt, după H. Morier, parţiale, căci nu reiau decît puţini termeni, rare fiind A totale, precum adagiul care servea drept exemplu în definiţiile antice ale figurii: "*Ede ut vivas, nec vive ut edas*" – "Mănîncă pentru a trăi, nu trăi pentru a mînca" – (HMR, 113). După acelaşi cercetător, A comportă două tipuri, exprimînd, unul, universalitatea unui adevăr valabil "de oriunde l-ai apuca", iar celălalt, o inversare a ordinii corespunzînd celei a ideilor. Primul tip fiind caracterizat ca familiar şi comic, este probabil că la al doilea s-a referit HMR atunci cînd a situat A în tabloul final al figurilor printre "eleganţe", mai precis printre cele simetrice. La rîndul său, GDE socoteşte că prima specie este de fapt o altă figură, "conversia", numai a doua fiind adevărata A; conform distincţiilor sale, modificarea înţelesului generează trei tipuri de A, care fie că "exprimă acelaşi fenomen (fenomenul dat, cu altă nuanţă de sens, este egal cu sine însuşi), fie fenomene analoage, fie chiar fenomene antitetice". Presupunînd deci, o gamă largă de modificări semantice şi nu doar, cum s-a susţinut uneori, răsturnarea antitetică, A e una din "figurile repetiţiei" (GDE, 40-42).

Pentru grupul din Liège, A este un metasemem obţinut prin adjoncţiune repetitivă, unde cuvîntul reluat în sintagme simetrice are sensuri diferite. Spre deosebire de metaforă, care este un metasemem prin suprimare-adjoncţiune şi unde polisemia e doar evocată, nu prezentă în mesaj, în cazul A mesajul îşi asumă toate sensurile, izolîndu-le sintactic. Aceasta este şi situaţia figurilor vecine care, împreună cu A, operează "o adiţionare a tuturor semelor ce compun cele două sensuri distincte", şi care ar putea fi reunite într-o figură mai cuprinzătoare, "arhilexia". Deosebirile între subspeciile de arhilexie privesc acordul sensurilor (în A, sensurile sînt compatibile, în antanaclază, nu) şi numărul cuvintelor (A reia acelaşi cuvînt în două sensuri, atelajul le reuneşte într-unul singur). Dintre cele trei metasememe prin adjoncţiune – antanaclaza, atelajul şi A – acesta din urmă este "cel mai puţin marcat" (JDR1, 180-181). Prin urmare, A este în primul rînd o figură logică din categoria celor cu incidenţă asupra semanticii, iar nu una preponderent sintactică, precum în definiţia clasică. Rezervat unei figuri destul de rare, termenul lipseşte din tabloul general al

Scanned with OKEN Scanner

figurilor retorice stabilit de grupul belgian (JDR1, 64-65). Statutul său este cu atît mai delicat cu cît este mai prestigios termenul opus ca formulare – metabola – care denumeşte, pentru JDR1, toate figurile retorice: A ar evoca, prin contrast, un univers al non-figurii.

Cf. *ANTANACLAZĂ, ATELAJ, CHIASM, REPETIŢIE.*

Etim. Din fr. *antimétabole; gr. antimetabole* = "răsturnare", "schimbare în sens contrar".

MCp

ARTICULARE

(e: ARTICULATION; f: ARTICULATION; g: ARTIKULATION; r: ARTIKULEAŢIA)

a) În *fonetică*, prin A, se înţelege ansamblul mişcărilor executate de organele vocale pentru a determina forma diferiţilor rezonatori la trecerea aerului prin laringe şi deci şi natura undelor sonore utilizate pentru producerea unei combinatorii a sunetelor limbajului, combinatorie necesară în constituirea planului expresiei.

Ferdinand de Saussure se referă pe larg la etimologia termenului: în latină, *articulus* înseamnă "membru, parte, subdiviziune într-o înlănţuire de lucruri" (FSC, 26). În materie de limbaj, el consideră că A poate desemna fie subdiviziunea lanţului vorbirii în silabe, fie subdiviziunea lanţului semnificaţilor în unităţi semnificative, chestiunea aparatului vocal fiind deci secundară în această problemă. În cea de-a doua accepţie a termenului, se poate spune că nu limbajul vorbit este specific omului, ci facultatea de a constitui o limbă, adică un sistem de semne distincte corespunzînd unor idei distincte (FSC, 26). Prin urmare, limba este considerată ca domeniu al A, întrucît fiecare termen este un *articulus*, unde o idee se fixează într-un sunet, iar sunetul devine semnul unei idei. Studiind modalităţile de producere a sunetului, Saussure consideră necesară şi suficientă prezenţa a doi factori: expiraţia şi A bucală. Alţi doi factori – vibraţia laringelui şi rezonanţa nazală – pot interveni în chip facultativ. Clasificarea sunetelor se întemeiază astfel pe o concepţie diferită de cea în uz – clasificarea sunetelor conform locului A lor – în măsura în care, oricare ar fi locul A, aceasta prezintă întotdeauna un anumit grad de deschidere între cele două limite extreme (închiderea completă şi deschiderea maximă); pe această bază, Saussure clasifica sunetele în şapte categorii.

Analizînd emisiunea sunetelor în funcţie de A laringelui, specialiştii par a accepta astăzi un clasament articulatoriu al vocalelor şi consoanelor în funcţie de două coordonate: modul de A, adică maniera în care aerul se scurge (vibraţia coardelor vocale, deschiderea mai mare sau mai mică a canalului expirator) şi punctul de A, adică locul unde se situează îngustarea canalului expirator. Astfel, în cazul consoanelor, modul de A este maniera în care se efectuează trecerea aerului provenind din plămîni prin canalul expirator: pe de o parte, coardele vocale pot vibra sau nu (sonorele şi surdele), pe de alta, canalul expirator din cavitatea bucală poate fi închis (ocluzivele) sau numai îngustat (spirantele şi constrictivele). Trecerea aerului prin cavitatea bucală nefiind liberă, clasamentul se face după modul de A (gradul de deschidere şi sonoritate) şi după locul A, adică locul unde se produce barajul parţial sau total. În ce priveşte vocalele, modul de A se caracterizează printr-o deschidere mai mult sau mai puţin redusă a canalului expirator în cavitatea bucală şi rotunjirea sau îndepărtarea buzelor. Punctul de A este zona dinaintea sau din spatele cavităţii bucale; ridicîndu-se înspre palat, laringele schiţează în acelaşi timp o mişcare înainte sau înapoi. Vocalele sînt sunete pronunţate prin continua eliberare a ca-

Scanned with OKEN Scanner

nalului bucal, iar mişcările limbii permit utilizarea unui prim criteriu de clasificare: punctul de A, care desemnează locul spre care se îndreaptă limba.

b) În *sintaxă*, postulatul saussurian al arbitrarităţii semnului l-a determinat pe André Martinet, de pildă, să recurgă, întemeindu-se pe conceptul de alegere, la noţiunea de dublă A a limbajului. Din perspectiva primei A, limbajul este format din moneme, unităţi semnificative elementare, dotate cu formă verbală şi cu sens; la rîndul lor, monemele sînt constituite din unităţi a căror funcţie este pur distinctivă, fonemele. Orice enunţ se articulează în plan linear în unităţi dotate cu sens (unităţi semnificative, fraze, sintagme, cuvinte etc.), cele mai mici fiind numite moneme (sau morfeme). La rîndul lor, monemele se articulează în interiorul semnificantului în unităţi lipsite de sens (unităţi distinctive), cele mai mici fiind fonemele, în număr limitat pentru fiecare limbă în parte. Descrierea lingvistică va rezulta prin urmare din îmbinarea a două componente: *fonologia*, pe de o parte, axată pe studiul celei de-a doua A (se întocmeşte lista fonemelor şi se indică regulile ce comandă combinarea lor) şi *sintaxa* (consacrată primei A: se întocmeşte lista monemelor, indicîndu-se, pentru fiecare în parte, funcţiile pe care le poate îndeplini în interiorul enunţului prin clasificarea pe categorii cu funcţii identice). Acestor două domenii, ce descriu alegerile oferite de limbă, li se adaugă alte două, indispensabile, deşi marginale din punct de vedere teoretic, ce arată condiţiile impuse de limbă pentru manifestarea alegerilor: un studiu fonetic menit a determina trăsăturile non-pertinente ale fonemelor şi un studiu morfologic ce va indica modul în care monemele se realizează fonologic după contextele în care apar. Avantajul dublei A este considerabil: cu un număr relativ restrîns de foneme este posibilă formarea, prin combinări, a unui număr nelimitat de unităţi semnificative. Dubla A evită supraîncărcarea memoriei şi permite o economie a eforturilor la emisia şi percepţia mesajului. Este astfel posibil, pornind de la cîteva zeci de foneme ale căror posibilităţi de combinare sînt departe de a fi toate exploatate, să se formeze cîteva mii de moneme ale căror diverse combinări vehiculează infinitatea mesajelor lingvistice într-o limbă dată. Deşi dubla A apare drept o caracteristică a limbajului oral (şi scris) ce i-ar conferi un statut unic şi incomparabil cu vreun altul din ansamblul sistemelor semiologice, s-a remarcat existenţa acestei caracteristici şi la alte sisteme de comunicare. Sistemul de notare numerică, de exemplu, este şi el dublu articulat, la cele două nivele : al numerelor şi al cifrelor. UET arăta că, în anii '60, semiotica a fost dominată de o periculoasă tendinţă verbocentrică, datorită căreia demnitatea de limbaj era recunoscută doar sistemelor care prezentau (sau păreau să prezinte) caracteristica dublei A. S-a demonstrat însă existenţa altor sisteme cu dublă A, cu nici o A sau chiar cu o triplă A. UET conchide că diferitele nivele de A ale diverselor sisteme sînt greu de statornicit în abstract. În unele cazuri, ceea ce dintr-un anumit punct de vedere apare ca fiind element al primei A, devine, dintr-un alt punct de vedere (UET 300), element al celei de-a doua A.

c) În *stilistică* s-a avansat ipoteza că A nu reprezintă nimic altceva decît exploatarea stilistică a masei sonore (MCS, 29), în măsura în care constituie un element susceptibil, parţial cel puţin, a adăuga sau înlătura ceva din importanţa masei sonore. În afara informaţiilor pe care ni le furnizează despre cultura sau educaţia celui care vorbeşte, A situează faptul într-un plan al banalului, al rarului, al secundarului sau esenţialului; A traduce importanţa acordată lucrurilor cît şi interlocutorului (MCS, 28).

d) Prin extensie de sens, A desemnează orice activitate semiotică a enunţătorului sau, – dacă ne referim la rezultatul acestei activităţi –, orice formă de activitate semiotică creatoare de unităţi, în

Scanned with OKEN Scanner

acelaşi timp distincte şi combinabile. A se referă deci la organizarea (lineară sau nu) a unităţilor recurente recognoscibile ale unui sistem semnificant într-un mesaj.

e) A. J. Greimas se sprijină, atunci cînd analizează constituenţii *universului semnificant*, pe conceptul de A *semică*; relaţiile ce se stabilesc între seme generează o structură elementară a semnificaţiei. Aceasta poate fi descrisă fie sub formă de axă semantică, fie sub aceea de A semică (AGS$_1$, 22). Problema modului de existenţă a A semice este una dintre cele controversate. Partizanii binarismului (cf. Jakobson) consideră că o axă semantică se articulează în două seme desemnate prin *marcat* vs *nemarcat*: or, s-au găsit opoziţii (cum ar fi *băiat* vs. *fată*), binare şi ele, în care A nu se mai face după schema *s* vs *non-s*. Brøndal semnalează structuri elementare ce comportă un al treilea termen, termenul neutru. Schema A devine astfel *pozitiv* vs *neutru* vs *negativ* sau *pozitiv* vs *complex* vs *negativ*; o astfel de schemă, deşi în esenţă tot binară, serveşte mai bine unei descrieri exhaustive. Analizînd relaţia formă/substanţă, A.J. Greimas ajunge la concluzia că "A semice ale unei limbi constituie forma sa, în timp ce ansamblul axelor semantice îi traduc substanţa" (AGS$_1$, 26).

L. Hjelmslev restrînge sensul termenului de A ("vom putea numi (...) analiza unui sistem A") (LHP, 45) în opoziţie cu diviziunea, care se referă la analiza unui proces. În concepţia sa, termenul de A şi cel de diviziune corespund distincţiei dintre părţi şi membri (LHP, 44-45).

Cf. *ARTICULARE SEMICĂ, AXĂ SEMANTICĂ, COMBINATORIE, DESCRIERE, ENUNŢIATAR, FONEM, FONETICĂ, FONOLOGIE, FORMĂ, MONEM, SEMANTICITATE, SEM, SEMNIFICAŢIE, SINTAXĂ, STILISTICĂ, STRUCTURĂ ELEMENTARĂ, SUBSTANŢĂ.*

Etim. Din *a articula*; fr. *articuler*; lat. *articulare*.

MJn

AUTOBIOGRAFIE

(e: AUTOBIOGRAPHY; f: AUTOBIOGRAPHIE; g: AUTOBIOGRAPHIE; i: AUTOBIOGRAFIA; r: AVTOBIOGRAFIA; s: AUTOBIOGRAFÍA)

Autobiografia este o naraţiune autodiegetică, bazată pe un locutor unic şi pe o focalizare internă. Persoana I reprezintă aici "marca" principală ce "identifică genul" textului (MRE, 292). Acest tip de discurs presupune, de cele mai multe ori, o identitate între eul naratorului şi cel al autorului, a cărei primă expresie este numele propriu înscris pe pagina de titlu. Posibilitate de articulare între persoană şi discurs, acest nume este şi primul indice metatextual purtător de semne instituţionale (alături de titlu, subtitlu şi partea introductivă a textului).

Ca formă literară, **A** se impune la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, prin operele lui J.-J.Rousseau, Goethe, Wordsworth, Alfieri. *Confesiunile* Sfîntului Augustin şi *Eseurile* lui Montaigne sînt cele mai cunoscute texte ce compun preistoria genului. Termenul A nu este totuşi înregistrat în dicţionare decît în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

A este una din cele mai studiate forme ale literaturii subiective. Panoramele istorice şi cercetările psihologice îşi limitau însă comentariile la probleme ca: veracitatea şi limitele sincerităţii, fenomenologia memoriei şi tehnicile de autoanaliză, posibilităţile cunoaşterii de sine şi cele ale publicării antume sau postume, construirea personalităţii şi căutarea sensului existenţei. În studiile

actuale, două orientări fundamentale – poetica şi sociocritica – au permis, graţie mai ales metodelor lingvistice, să se stabilească criterii mai precise care definesc A ca gen, principalele sale trăsături textuale, legile sale de funcţionare, normele care guvernează afirmarea ei, ca şi legitimitatea A în cadrul instituţiei literaturii.

Dacă Georges Gusdorf (în PLA), Philippe Lejeune (PLA, PLP, PLJ) şi Tzvetan Todorov (TTD) susţin ideea unui gen autobiografic autonom, alţi cercetători vorbesc despre un gen în curs de constituire (JSR, GMA) sau despre o "explozie a genurilor", o "limită spre care se tinde" (Jean Lecarme în SBL, 322-323). Ph. Lejeune consideră că definiţia A implică intervenţia unor elemente ce ţin de categorii diverse: forma limbajului ("povestire retrospectivă în proză") (PLP, 14), subiectul tratat ("viaţa privată" sau "viaţa interioară") (PLP, 331), situaţia autorului şi poziţia naratorului şi, în primul rînd, contractul de identitate, sau pactul autobiografic, o anumită atitudine (găsirea unui "model structurat" (PLP, 331) şi organizarea amintirilor pentru obţinerea unei continuităţi), în sfîrşit, "perspectiva cititorului" (PLP. 33).

Diferitele încercări de definire a genului autobiografic (PLJ, G.Gusdorf, JSR, GMA) reunesc aceste puncte de vedere multiple insistînd asupra proiectului autorului de a cuprinde şi de a înţelege "propria sa viaţă" (PLA, 128) în totalitatea ei; sînt puse în evidenţă ideea de construcţie, de unitate, de "sinteză a eului" (PLA, 19) într-o adevărată "tentativă de ordin mitologic" (PLA, 84), precum şi intenţia de a transmite o "viziune asupra lumii" (PLP, 200).

Literatura subiectivă nu alcătuieşte un ansamblu coerent; diversele ei forme prezintă caracteristici comune, dar şi nivele diferite de intimitate şi mărci specifice (contextuale şi metatextuale). Se remarcă astfel coexistenţa tipurilor tradiţionale şi a cazurilor extreme, ca de exemplu: forma întărită a discursului autodiegetic, dar şi naraţiunea la persoana a II-a şi a III-a, sau chiar dispariţia povestirii şi înlocuirea ei cu un monolog care transcrie doar gîndurile naratorului. Introducînd efecte de teatralizare şi de distanţare, aceste tipuri mai rare pun în valoare "complexitatea modelelor existente sau posibile în autobiografie" (PLP, 19).

Ambivalenţa statutului narativ al unor opere, varietatea vocilor care acoperă eul autobiografic şi prezenţa unor specii intermediare pun sub semnul întrebării valabilitatea clasificărilor riguroase. Au existat şi tentative de ierarhizare a literaturii autobiografice, potrivit unor criterii psihologice şi stilistice (JSR, PLA, GMA). Operele care intră în sfera discursului autobiografic au fost confruntate cu alte texte referenţiale (biografia, reportajul, însemnările de călătorie) sau de imaginaţie, subliniindu-se însă permanent caracterul vag al limitelor de demarcaţie, împrumuturile care se stabilesc de la un gen la altul şi, mai ales, subiectivitatea oricărei întreprinderi de acest fel.

Genul cel mai apropiat de A, în special sub raportul tehnicii literare, rămîne romanul, cu o menţiune particulară pentru romanele-memorii, foarte răspîndite în secolul al XVIII-lea, ca şi pentru romanul personal romantic (numit şi roman intim, roman autobiografic, roman al individului, povestire confidenţială sau, mai nou, auto-povestire). Persoana I este aici, ca şi în A, "semn al unei conştiinţe centrale care organizează povestirea", "instrumentul propriu unei perspective interne" (JRR, 9). Spre deosebire însă de cel ce redactează o A, autorul naraţiunilor menţionate tinde să dispară, fiind înlocuit de un personaj-narator, "însărcinat cu naraţiunea" şi "dotat cu o parte din puterile scriitorului"; el "ordonează lumea din jurul său şi devine centrul acestei lumi" (JRR2, 127).

Poeticianul Philippe Lejeune a impus noţiunea de *spaţiu autobiografic*; termenul vizează strategia textului subiectiv în ansamblul creaţiei unui autor. Spaţiul

Scanned with OKEN Scanner

autobiografic presupune existenţa unei reţele de relaţii între diverse cărţi ale aceluiaşi scriitor, care tind să formeze un sistem, un "joc" sau o "arhitectură de texte" (PLP, 165). Graţie acestor "ediţii bilingve", cum le interpretează Ph.Lejeune, în care diferite tipuri de scrieri – ficţionale şi non-ficţionale – reprezintă una pentru cealaltă "textul" şi "traducerea" (PLA, 67) aceleiaşi realităţi, autorul îşi obligă cititorul să privească dintr-un punct de vedere autobiografic întreaga sa operă. Această scriitură dublă oferă o impresie de "relief" sau de "stereografie" (PLP, 41).

Michael Riffaterre (MRE, 292) stabileşte două convenţii fundamentale ale genului autobiografic, în forma sa clasică: a) dihotomia autorului – în acelaşi timp subiect şi obiect – şi b) imitarea realităţii organizată după o axă temporală. Se poate observa că statutul lingvistic al persoanei gramaticale – care, după Emile Benveniste, determină cu adevărat subiectivitatea limbajului – este direct legat de sistemul timpurilor, A fiind, prin excelenţă, "reconstituirea unei vieţi în timp" (Georges Gusdorf, în PLA, 227). Timpul scriiturii – sau timpul textului – diferit de cel din alte opere subiective (jurnal intim, corespondenţă), implică prezenţa a două "euri", unite dialectic, dar care ţin de două nivele diferite de enunţare. Există, pe de o parte, un eu al prezentului (eul narator, subiect al scriiturii), iar, pe de altă parte, un eu al acţiunii, care trimite în mod obligatoriu la trecut. Regimul temporal al retrospecţiei autobiografice este foarte labil. Naratorul poate practic folosi toată gama timpurilor gramaticale prin alternarea prezentului cotidian (sau naraţional), considerat gradul 0 al timpurilor, cu diverse momente ale trecutului.

Criteriile gramaticale (de referinţă şi de enunţare) domină astfel diferite clasificări ale A, în timp ce în cazul jurnalului intim sau al corespondenţei se reţine ca definitoriu conţinutul notaţiilor. Aceste criterii formale reuşesc să împingă pe al doilea plan, ca mai puţin importantă, chestiunea metodei (ca, de exemplu: existenţialistă sau psihanalitică).

Problema funcţiilor devine criteriul esenţial în definirea şi clasificarea A propuse de Elisabeth Bruss (EBa Po, 17/74, 17-18). Punctul de plecare este noţiunea de "act ilocutoriu", "tipul de acţiune la care textul se raportează", "contextul", "natura elementelor" care participă la transmisia sa. Aceste aspecte funcţionale permit o diferenţiere a naraţiunii autobiografice faţă de alte tipuri de povestire, celelalte criterii, deja citate, fiindu-le subordonate. Funcţia sa generică are un caracter istoric, A evoluînd cu timpul, dobîndind calitate de "formă literară specifică" (EBa Po, 17/74, 22) şi înlocuind alte tipuri de discurs. Acest proces are drept rezultat schimbări în natura particularităţilor textuale, a valorii literare a genului autobiografic.

Funcţia de bază a textului autobiografic este cea cognitivă; el are un caracter iniţiatic şi vizează, mai ales, o "descriere antropologică" (G.Gusdorf, Ph.Lejeune), avînd, în acelaşi timp, rolul de a stabili o comunicare, de a transmite un mesaj. Fiind o formă a povestirii, A pune cu mai multă acuitate decît celelalte scrieri personale problema tipului de comunicare şi cea a raportului continuu care există între subiectiv şi obiectiv, între narator şi cititor. În cele mai multe cazuri, prezenţa unui interlocutor "conferă discursului motivaţia sa" (JSR, 91), chiar dacă adevărata comunicare nu se realizează decît într-o a doua etapă, după publicarea textului. Intervine acum şi o relaţie temporală mai complexă; timpului experienţei şi timpului expresiei li se adaugă timpul lecturii.

Confesiunea personală este dublată, aproape întotdeauna, de un carnet de scriitor, cea de a treia funcţie a textului autobiografic fiind funcţia critică. Între

Scanned with OKEN Scanner

memorialist şi creator se stabileşte astfel o unitate spirituală durabilă. Potrivit formulei lui Michel Leiris – autorul unuia din cele mai originale ansambluri autobiografice contemporane – opera subiectivă nu este numai un "act în raport cu sine" sau un "act în raport cu celălalt", ci şi un "act pe plan literar". Aici pot fi incluse şi alte două funcţii ale textului autobiografic: cea expresivă şi cea emotivă.

Scriitorul nu poate avea în povestirea personală retrospectivă aceleaşi preocupări stilistice ca în operele de ficţiune, deşi textul autobiografic a fost întotdeauna privit atît ca o practică egotistă, cît şi ca o practică a limbajului. "Eul atent numai la el însuşi nu se va mai gîndi nici la operă, nici la limbajul unealtă" (JSO, 234). Au fost puse la îndoială, pe de o parte, literaritatea scrierilor autobiografice (principalele argumente fiind fluctuaţia frontierelor între diverse genuri intimiste şi între acestea şi genul romanesc, ca şi coexistenţa funcţiilor literare şi non-literare ale acestor texte), iar, pe de altă parte, criteriul autenticităţii, esenţial în estetica literaturii personale. Frica de ficţiune şi de artificiu sau de acea coerenţă care nu există în realitate şi care contrazice legile sincerităţii pîndeşte pe autorii scrierilor subiective. "Lipsa de formă" devine, în mod paradoxal, însuşi "semnul literaturii din această clasă" de texte (PLF, 133).

În A, "confidenţă organizată literar" (Maurice Nadeau), intervine totuşi, cel puţin parţial, o elaborare, o reconstrucţie, cerută de procesul de "trecere de la experienţa imediată, la conştiinţa ei în amintire" (G.Gusdorf, în PLA, 227), de diferenţa care se instaurează între *istorie* şi *povestire*. Se observă mai întîi o înlănţuire tematică a fondului mnemonic, decupajul episoadelor şi orchestrarea motivelor. "Felul în care autobiograful îşi ordonează textul reflectă deprinderile sale estetice şi epistemologice" (EBa Po, 17/74, 23). Putem descoperi aici şi relaţiile privilegiate ale A cu naraţiunea ficţională. A face parte din categoria genurilor de frontieră, "referenţiale la nivelul pactului", dar "romaneşti prin procedee" (PLJ, 170).

Reţinem şi distincţia pe care o face M. Riffaterre (MRE, 296) între două tipuri de memorii şi de autobiografii: narative şi poetice. Primele texte urmăresc o cronologie mai mult sau mai puţin exactă şi au, mai ales, un efect emoţional; celelalte, realizate prin analogii, au o valoare arhitecturală. Această organizare afectivă profundă, care nu urmăreşte un itinerar precis, se bazează pe o alternanţă a vocilor narative, pe dialogul între diverse momente ale trecutului şi prezentului, elemente care introduc un fenomen de dublă focalizare. A situa faptele contemporane în lumina amintirii poate reprezenta şi o condiţie pentru dobîndirea veridicităţii autobiografice, datorită perspectivei care se obţine. Tentativa de a reînvia un univers dispărut sau o experienţă integrală de artist este legată de calitatea esenţială a memoriei de a constitui "semnul unor afirmaţii, una din posibilităţile noastre de a fi în lume" (GGM_2, 402).

Dacă la începuturile sale textul autobiografic a luat ca model narativ romanul la persoana I, în epoca actuală se remarcă o reînnoire a tehnicii romaneşti prin A, "genul propriu societăţii noastre" (TTD, 59).

Cf. *PACT AUTOBIOGRAFIC; BIOGRAFIE; ROMAN; JURNAL INTIM; GEN; AUTOR; NARATOR.*

Etim. Din fr. *autobiographie*; gr. *autos* = "însuşi" + *bios* = "viaţă" + *graphein* = "a scrie".

ASr

AVENTURĂ

(e: ADVENTURE; f: AVENTURE; i: AVVENTURA; g: ABENTEUER; r: AVANTIURA, PRIKLIUCENIE; s: AVENTURA)

Conceptul A denumeşte o schemă narativă cu o ordonare discursivă conformă unui aparat ideologic istoriceşte specificat şi instituit în criteriu de clasificare.

De la prima apariţie în *La Vie de Saint Alexis*, în secolul al XI-lea, pînă la introducerea sa ca element fundamental în vocabularul curtenesc, termenului A i se atribuie sensul de "destin", "hazard", "pericol" şi, uneori, "miracol". În momentul trecerii la a doua vîrstă a feudalismului (1160-1190) sensul deviază spre "prevăzut", "rezervat" în mod electiv, după legile proprii eticii feudale (EKA). Ca schemă de acţiune organizatoare a activităţii umane, constituită încă din vremea epopeilor homerice, A ne este familiară şi ca principal agent genetic al romanului arturian.

Ca legitimare morală, A face să primeze faptele de arme şi se desfăşoară pe trei dimensiuni: timp (întîmplarea), spaţiu (călătoria) şi conştiinţă (PZE).

Ca forţă tematică, A cunoaşte trei forme de manifestare: "aventura suportată: lupta pentru sine", "aventura acceptată: lupta pentru altcineva", "aventura căutată: lupta pentru comunitate" (EKA, 80).

La realizarea idealului etic impus de consensul dintre autor şi public, propriu receptării estetice a tuturor timpurilor, contribuie dragostea, instituită în forţă tematică, în loc de arbitrare a unei problematici existenţiale obsedante (RBA, 88). "Materia din Bretania" a transformat A într-una din datele poetice esenţiale care transpune efortul de a remedia relaţia, devenită nesigură, între doi indivizi şi, în manieră lărgită, între individ şi societate.

La nivelul manifestării discursive, A se înscrie în operă prin mai multe "motive", dispunînd fiecare de un aparat lexical, sintactic şi retoric, grupat în jurul unor semne de bază. Dintre acestea, enumerăm "rătăcirea", "ospitalitatea", "observatorul", "bătălia", "iertarea învinsului" etc. Bogăţia vocabularului implicat de tema A este evidenţiată, mai ales în motivul luptei, prin menţionarea armelor, a pieselor armurii, a comportamentului vitejesc.

În evoluţia ulterioară a genului romanesc, A a ajuns să desemneze acţiunea însăşi şi să se aplice unei specii a romanului în care predomină deopotrivă hazardul şi pericolul, evaluate cantitativ.

Cf. *ROMAN; ACŢIUNE.*

Etim. Din lat. popular *adventura*, format după *adventurus*, participiu viitor al verbului *advenire*, cu sensul de "ceea ce se va întîmpla".

MPv

B

BASM

(e: FOLK TALE; f: CONTE DE FÉE sau CONTE MERVEILLEUX; g:MÄRCHEN; i: FIABA, FAVOLA; r: SKAZKA; s: CUENTO DE HADAS)

Termenul este introdus în limba română de primii culegători de folclor din Muntenia, N.Filimon şi P. Ispirescu, apoi este fixat şi delimitat de B. P. Hasdeu. Circula paralel cu termenul "poveste". De origine v. slavă (*basni*, "născocire, scornire"), apare în literatura română veche sub forma *basnă* sau *basm* (pl. *basne* sau *baznuri*) şi înseamnă naraţiune populară în proză, cu întîmplări şi personaje fabuloase. Este una din "formele simple" ale lui A. Jolles.

Clasificarea **B** a devenit necesară o dată cu înmulţirea colecţiilor. La început, se foloseau titlurile din colecţiile Perrault şi Grimm (*La Belle au bois dormant, Schneewittchen, Hänsel und Gretel* etc.). Prima clasificare a **B** a fost elaborată de austriacul J. G. von Hahn în *Griechische und albanesische Märchen* (1864). Luînd ca bază categoriile de relaţii ale individului cu lumea înconjurătoare, el împarte **B** cunoscute în trei secţiuni mari, cu 38 de tipuri (sau formule): familiale, mixte, dualiste. Pornind de la sistemul lui J. G. von Hahn, Lazăr Şăineanu (1895) distinge patru secţiuni de **B** (mitico-fantastice, etico-mitice, sau psihologice, religioase sau legende, glumeţe sau snoave) şi un adaos (fabula animală), cu 26 de cicluri şi 46 de tipuri, în funcţie de natura ideilor fundamentale oglindite în ele (SBR). După întemeierea asociaţiei *Folklore Fellows* (*Folkloristischer Forscherbund)* în 1907, finlandezul Antti Aarne a alcătuit catalogul tipologic al **B**. În *Verzeichnis der Märchentypen* (1910), naraţiunile sînt organizate în tipuri care primesc numere cu valoare de sigle de identitate. Catalogul cuprinde trei specii narative: **B** despre animale (tipurile 1 – 299), **B** propriu-zis (tipurile 300 – 1199) şi snoava (tipurile 1200 – 1960). Specia **B** propriu-zis a fost împărţită în patru subspecii: 1. **B** fantastice (*Zaubermärchen*); 2. **B** – legende (*Legendenartige Märchen*; 3. **B** nuvelistice (*Novellenartige Märchen*); 4. **B** despre dracul (uriaşul) cel prost. În snoave sînt inserate "poveştile mincinoase" (*Lügenmärchen*). Această clasificare a intrat în uzul ştiinţific curent, înlocuită pe alocuri, în terminologia speciilor şi subspeciilor, de

cea propusă de C. W. von Sydow (1948). Catalogul lui Aarne a fost revizuit şi lărgit de Smith Thompson, în *The Types of the Folk Tale* (1928 şi 1961). În *Motif-Index of Folk Literature* (1932-1936), Thompson clasifică nu numai poveştile, ci toate naraţiunile populare, în proză şi versificate, precum şi naraţiunile semiculte. În *Motif et thème* (1925), folcloristul danez Arthur Christensen reia ideea fundamentală a lui J. G. von Hahn de a încadra materialul folcloric într-o construcţie logică. Relaţiile dintre individ şi lumea înconjurătoare sînt organizate în şase grupe tematice: 1. temperament; 2. fineţe; 3. prostie; 4. greşeală; 5. destin; 6. consecinţe. La acestea el adaugă o listă de motive oglindind concepţiile metafizice, morale, psihologice sau politice.

Geneza B este explicată de mai multe teorii:

❖ mitologică, elaborată de fraţii Jacob şi Wilhelm Grimm (1811-1818): B au un substrat mitic comun din care s-au desprins, circulînd de la popor la popor;

❖ naturistă, propusă de Max Müller, A. Kuhn şi W. Schwartz, derivată din teoria mitologică: personajele mitologice descind din vechile zeităţi indiene;

❖ indianistă, pusă în circulaţie de Theodor Benfey (1859): născut în India, B a migrat apoi în restul lumii; în perimetrul românesc, Moses Gaster (1883) este adeptul şi continuatorul acestei teorii;

❖ antropologică, elaborată la sfîrşitul secolului al XIX-lea de etnologii şi folcloriştii englezi (A. Lang, A. Bastian, Th. Waitz, E. P. Taylor) şi, la începutul secolului al XX-lea, de Karl Kron şi Antti Aarne, reprezentanţi ai şcolii finlandeze: identitatea generală a spiritualităţii umane a putut produce, într-o epocă îndepărtată, în locuri diferite, creaţii asemănătoare, care au circulat în timp. Adepţii acestei teorii care explică apariţia B prin poligeneză (J. A. Mac Culoch, E. S. Hartland, J. G. Frazer) au acordat puţină atenţie răspîndirii prin circulaţie a unor naraţiuni mai complicate, unde geneza independentă în locuri diferite nu este plauzibilă (JFC I-VI);

❖ ritualistă, dezvoltată din cea antropologică de A. van Gennep, Hans Neumann, P. Saintyves: B ar deriva din miturile totemice, care îşi pierd treptat funcţia cultică. Teoria este reluată şi aplicată la B european de VPR, cu următoarea rezervă: corespondenţa dintre un rit şi un element de B nu înseamnă întotdeauna filiaţie genetică;

❖ agnostică, elaborată de VBF: orice B este compus dintr-o "formă ireductibilă" permanentă (ω) şi din elemente secundare, accidentale (*a*, *b*, *c* etc.). B se transmit prin adăugarea elementelor secundare, schimbătoare şi trecătoare, la forma imuabilă;

❖ onirică, elaborată independent de E. Clodd (1885), L. Laistner (1889), B. P. Hasdeu (1893): B preia din lumea visului subiecte şi tehnici, pe care le adaptează şi le îmbogăţeşte.

B propriu-zis se confundă în mod curent cu B fantastic (cf. clasificarea lui Aarne-Thompson), adică cu relatarea despre fapte miraculoase, ireale, în care, alături de om, apar fiinţe sau obiecte supranaturale.

B este atestat documentar din antichitate; faraonul Keops ori Alexandru cel Mare, de exemplu, iubeau B şi aveau povestitori oficiali. Scriitorii antici se referă la fragmente de B popular în mituri şi legende sacre sau în opere literare (călătoria semizeului Ghilgameş în lumea morţilor, de pildă, este similară cu coborîrea eroului din B pe celălalt tărîm; lupta sa cu taurul monstruos seamănă cu cea a voinicului împotriva balaurului). Herodot transmite din repertoriul egiptean *Comoara lui Rampsinit*, considerat pînă în prezent drept cel mai vechi B nuvelistic. Din literatura elină se păstrează episoadele despre uriaşul orbit şi despre soţul travestit în animal, folosite de Homer în *Odiseea*, şi larg răspîndite, din Irlanda pînă în India. În *Măgarul de aur*, Apuleius povesteşte B despre Amor şi Psyche, preluat din circuitul oral şi care are peste 1.100 de variante

folclorice. Cu timpul, pătura cultivată, care se distanţează de mentalitatea şi de gustul popular, începe să dispreţuiască B, destinat copiilor. În Europa renascentistă, numai straturile populare apreciază filonul folcloric (OBE).

Structura B: B este o naraţiune schematizată, în care protagonistul uman învinge toate obstacolele şi este răsplătit prin îmbogăţire şi/sau onoruri. Lipsa finalului fericit este resimţită ca o abatere şi transformă B într-o specie mixtă, B-legendă. Morala B ilustrează o etică generală: binele învinge răul, cel bun trebuie răsplătit, cel rău, pedepsit în mod exemplar.

Acţiunea B are o desfăşurare biografică, dar, spre deosebire de epopee şi de roman, eroul este urmărit (de la naştere, din copilărie sau din adolescenţă) numai pînă la punctul culminant, nunta, care coincide cu obţinerea tronului. În B apar două generaţii: părinţii şi copiii, primii ca pretext de punere în scenă a acţiunii fiilor. Eroul poate fi: a) fiu de împărat, adeseori al treilea; b) de origine umilă; c) orfan. În cele trei cazuri, comportarea sa este aceeaşi. Psihologia sa este simplificată: curajos, dornic de luptă, iubitor de dreptate, milos cu fiinţele neajutorate (oameni sau animale), care îi vor deveni auxiliare preţioase, nu impresionează prin bogăţia vieţii spirituale, ci prin faptele extraordinare; nu evoluează interior, nu acumulează experienţă. De obicei, porneşte la acţiune numai după ce a dat dovadă de maturitate sau cînd se iveşte un moment critic determinant.

Personajele secundare, întruchipînd cîte o singură calitate, sînt indispensabile eroului. Uneori îl eclipsează: eroul pare a exploata succesul numai în calitatea sa de căpetenie. Dintre oameni, auxiliarele cele mai importante sînt fratele de cruce şi femeia bătrînă sfătuitoare. Animalele domestice (cal, cîine, pisică) şi sălbatice îl ajută din recunoştinţă, pentru a-i răsplăti o binefacere. Obiectele adjuvante sînt de două feluri: armele cu puteri miraculoase (sabia, paloşul, arcul, mai tîrziu puşca) dăruite de tată sau de un protector; obiectele năzdrăvane care îndeplinesc orice dorinţă (inel, băţ, masă, pungă, scaun, sac, lampă, fluier) sau care se transformă în obstacole în calea agresorilor (perie, gresie, năframă). La acestea se adaugă apa care vindecă, dă puteri uriaşe, reînsufleţeşte.

Adversarii pe care îi înfruntă protagonistul provin din două domenii: fantastic (zmei, balauri, diavoli, Muma Pădurii, Moartea) şi uman (mama vitregă, fratele bogat, soţia necredincioasă, împăratul cel rău).

Acţiunea B se desfăşoară ascendent, după normele antitezei: începutul şi sfîrşitul sînt diametral opuse; eroul, exponent al binelui, are numai calităţi, adversarii lui numai defecte (nu există personaje intermediare, nuanţate); pedepsele sînt capitale, în contrast cu bunătatea eroului. Peripeţiile inutile sînt eliminate. Repetiţia augmentativă (cel mult trei, cifră cu eficienţă magică) subliniază dimensiunea eroului şi dificultatea obstacolelor.

Coordonatele acţiunii sînt vagi. Locul şi timpul sînt indicate la modul general, uneori derutant sau glumeţ. Numele eroilor sînt hiperbolice, poetice, neindividualizate. Trecerea de la real la miraculos se face imperceptibil, ceea ce explică numeroasele metamorfoze, precum şi legăturile familiare dintre om, animale şi plante (GCE).

Compoziţia B conţine un număr limitat de clişee. VPM stabileşte 31 de funcţii sau acţiuni constante (îndeplinite de personaje variabile), înlănţuite logic în şase etape şi neexcluzîndu-se unele pe altele (situaţia iniţială, variabilă, este trecută pe plan secundar): I. *Pregătirea*: 1. absenţa; 2. interdicţia; 3. încălcarea; 4. iscodirea; 5. divulgarea; 6. vicleşugul; 7. complicitatea; II. *Complicaţia*: 8. prejudicierea; 9. mijlocirea, momentul de legătură; 10. contraacţiunea incipientă; III. *Transferul*: 11. plecarea; 12. prima funcţie a donatorului; 13. reacţia eroului; 14. înzestrarea, obţinerea uneltei năzdrăvane; 15. deplasarea

Scanned with OKEN Scanner

spaţială între două împărăţii, călăuzirea; IV. *Încleştarea*: 16. lupta; 17. marcarea, însemnarea; 18. victoria; 19. remedierea; V. *Întoarcerea*: 20. întoarcerea; 21. urmărirea, goana; 22. salvarea; 23. sosirea incognito; 24. pretenţiile neîntemeiate; 25. încercarea grea; 26. soluţia; VI *Recunoaşterea*: 27. recunoaşterea; 28. demascarea; 29. tranfigurarea; 30. pedeapsa; 31. căsătoria.

Propp identifică, de asemenea, mai multe sfere de acţiune (actanţi) (a răufăcătorului, a donatorului, a adjuvantului, a persoanei căutate şi a tatălui ei, a expeditorului, a eroului şi a falsului erou), cu trei situaţii posibile: 1. sfera acţiunilor corespunde exact unui personaj, care poate juca mai multe roluri; 2. un personaj funcţionează în mai multe sfere; 3. o sferă include mai multe personaje (un rol poate utiliza mai mulţi eroi).

În *The Hero* (1936), Lord Raglan enumeră douăzeci şi două de trăsături ale modelului eroic tipic, asemănătoare cu rolurile şi funcţiile propuse de Propp: 1. mama eroului este o fecioară de rang regesc; 2. tatăl său este rege; 3. şi, adesea, înrudit cu mama eroului; 4. împrejurările zămislirii sale sînt neobişnuite; 5. se presupune că este fiu de zei; 6. la naştere, tatăl sau bunicul său matern încearcă să-l omoare; 7. dispare; 8. este crescut de părinţi adoptivi într-o ţară îndepărtată; 9. nu i se cunoaşte copilăria; 10. la maturitate, revine în sau se îndreaptă spre viitorul său regat; 11. după o victorie asupra regelui sau unui uriaş, balaur, fiară sălbatică; 12. se căsătoreşte cu o prinţesă, adeseori fiica predecesorului său; 13. devine rege; 14. domneşte fără evenimente; 15. promulgă legi; 16. îşi pierde protecţia zeilor şi/sau simpatia supuşilor; 17. este alungat de pe tron şi din regat; 18. moare misterios; 19. adesea pe o colină; 20. dacă are copii, aceştia nu-i urmează la tron; 21. corpul nu-i este îngropat; 22. dar are unul sau mai multe morminte sfinte (SAA$_2$).

A. J. Greimas (AGS$_1$, AGE) valorifică sugestiile lui Propp într-un număr mai mic de etape: segmentele iniţiale, contractul, căutarea, încercarea, îndeplinirea contractului.

"B se încheie întotdeauna cu un *happy ending*. Dar conţinutul său propriu-zis se referă la o realitate extrem de serioasă: iniţierea, adică trecerea, prin intermediul unei morţi şi unei învieri simbolice, de la neştiinţă şi nematuritate la vîrsta spirituală a adultului (...). B reia şi prelungeşte «iniţierea» la nivelul imaginarului. El nu constituie un divertisment sau o evaziune decît pentru conştiinţa banalizată, şi îndeosebi pentru conştiinţa omului modern" (MEA, 188-189).

În ciuda schematismului compoziţional, B reprezintă o culme artistică a literaturii populare, de excepţională vitalitate. Începînd cu romanticii, scriitorii au fost atraşi de transfigurarea realităţii, de personajele cu însuşiri absolutizate, de conflictele violent rezolvate printr-un final apoteotic, şi s-au inspirat din elementele sale.

Cf. *FUNCŢIE, POVESTE.*

Etim. Din slava v. *basnă* = "născocire, scornire".

PSp

BIOGRAFIE

(e: BIOGRAPHY; f: BIOGRAPHIE; g: BIOGRAPHIE, LEBENSBESCHREIBUNG; i: BIOGRAFIA; r: BIOGRÁFIA, JIZN'; s: BIOGRAFÍA, VIDA)

B este o povestire referenţială al cărei mod principal de expresie este "persoana a III-a" sau "naraţiunea heterodiegetică" (PLP, 38). Ea aduce o "informaţie asupra unei realităţi exterioare textului", supunîndu-se, prin aceasta, unei "probe de verificare" (PLP, 36), pentru

"a determina gradul de exactitate a povestirii" (PLP, 37). Deosebirea principală faţă de autobiografie – povestire referenţială autodiegetică – constă în "ierarhizarea raporturilor de asemănare şi identitate", care au funcţii diferite în cele două tipuri de discurs. "În biografie, asemănarea fondează identitatea, în autobiografie identitatea fondează asemănarea" (PLP, 38).

DMB propune următoarea definiţie a **B**, bazată pe criterii variate ca: forma, subiectul tratat, viziunea despre lume, perspectiva sau focalizarea naraţiunii: "Povestire scrisă sau orală în proză, pe care un narator o face despre viaţa unui personaj istoric, punînd accentul pe singularitatea unei existenţe individuale şi pe continuitatea unei personalităţi" (DMB, 26).

B este cunoscută încă din antichitate, unde ea a avut ca forme de manifestare: elogiul funebru, caracterele şi vieţile oamenilor iluştri. Interesul documentar se îmbina aici cu intenţiile moralizatoare, dar aceste **B** rămîn, în esenţă, "anistorice" (TVOx, 129). Condiţiile de emergenţă a variantei moderne a studiului biografic şi autobiografic – "rezultat al dinamizării omului" (TVOx, 129) – pot fi descifrate la limita dintre secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, cînd s-a impus şi denumirea actuală. Termenul **B** apare însă pentru prima oară în 1683, într-o lucrare asupra vieţii lui Plutarh a scriitorului englez John Dryden. În istoria culturii universale, se semnalează succesiunea a trei mari paradigme biografice: clasică, romantică, modernă. Fiecare perioadă a oferit un cod (epic, eroic, romanesc, intimist), o serie de constante tematice şi de constrîngeri narative care asigură discursului biografic din epoca respectivă o anume unitate stilistică. Alături de existenţa unor forme stabile sau tradiţionale, se remarcă şi tentative de transgresare a tipurilor consacrate.

Reflecţiile teoretice asupra **B** reprezintă un fenomen tardiv. Ele sînt mai numeroase în critica germană şi în cea anglo-americană, în care ideea existenţei unui gen biografic are o audienţă mai largă. În Franţa, **B** a fost mult timp privită doar ca o anexă a ştiinţelor istorice.

Scrierile biografice oscilează între istorie şi artă. Deşi naraţiune referenţială, cu o funcţie, în primul rînd, informativă, **B** tinde uneori spre mitificare, prin dimensiunile legendare pe care le capătă unele existenţe şi prin descoperirea semnificaţiei lor simbolice. Ea prezintă numeroase forme mixte (ex.: **B** ilustrată), subgenuri (portretul literar, psihobiografia, romanul biografic), contaminări voluntare sau involuntare cu alte opere referenţiale sau de imaginaţie. Modelul privilegiat al **B** rămîne cel romanesc, prin împrumutul unor procedee formale. Modul, temporalitatea, ritmul, instanţa şi perspectiva – proprii textului romanesc – devin şi principalele categorii narative ale textului biografic.

Prin unele din producţiile sale (multe dintre **B** romanţate care constituie infrabiografia) această modalitate de expresie tinde să intre în sfera paraliteraturii; în timp ce prin altele, de o evidentă rigoare ştiinţifică, ea aparţine cercetării erudite a fenomenului artistic. Acest evantai ar putea fi, în continuare, lărgit dacă luăm în consideraţie şi diferite tipuri de **B** sau de autobiografie (demarcaţia nu este aici prea netă) scrise în colaborare. Ele sînt apreciate de Philippe Lejeune ca fenomen de "dereglare a enunţării", ca abateri faţă de situaţia clasică, punînd în discuţie însăşi noţiunea de autor. Este vorba despre etnobiografie – redactată pe baza unui chestionar –, de autobiografia scrisă de o altă persoană (rămasă în general necunoscută), de interviuri, convorbiri radiofonice, emisiuni de televiziune sau filme biografice, acestea din urmă exemple de mass-media, caracterizate printr-un "sistem de enunţare multiformă" (PLJ, 102).

Paradigmele teoretice ale **B** sînt compuse, pe de o parte, din motivaţiile naratorului, care reprezintă proiectul biografic şi, pe de altă parte, dintr-o serie de acuzaţii – însoţite de argumente de

Scanned with OKEN Scanner

ordin moral, social, estetic, metafizic – aduse acestui tip de literatură. Ele ar putea fi grupate în jurul unor chestiuni ca: distanţa dintre eul conştient şi cel inconştient al artistului sau dintre eul său "liric" şi "empiric" (TVOx, 121), relaţia naratorului – obiectivă sau subiectivă – cu modelul său şi cu cititorul, diferenţa care se instaurează între modelul construit şi cel real şi, legată de acest ultim aspect, problema posibilităţilor limitate ale cunoaşterii istorice. Toate aceste discuţii au condus, după DMB, la mutaţii semantice, formînd, în acelaşi timp, o introducere la o epistemologie a genului.

Încă de la începutul secolului al XX-lea, a avut loc o pasionantă dispută, în estetica şi critica literară, asupra raportului între viaţă şi operă, asupra necesităţii sau inutilităţii studierii biografice a scriitorilor. În primele decenii, ea se constituie ca o reacţie împotriva istorismului abuziv, a unei acumulări excesive de amănunte nesemnificative la care au condus cercetările genetice, practicate de discipolii lui Gustave Lanson, prizonieri ai unor explicaţii deterministe. Curentul de contestare a studiilor biografice cunoaşte în Franţa două momente extreme. Primul este reprezentat de eseul lui Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (scris între 1908-1910, dar publicat postum, în 1954), care interpretează opera literară ca o manifestare a eului profund, diferit de cel anecdotic sau "monden"; cel de al doilea este grupul "Tel Quel", care proclamă moartea autorului. Se reţine, cu deosebire, numele lui Philippe Sollers, care vede în "scriitura creatoare" singura biografie posibilă.

Între aceste momente ale antibiografismului pot fi situate cărţile şi articolele unor Benedetto Croce, Charles Péguy, Paul Valéry, Servais Etienne, Valéry Larbaud, André Malraux sau ale formaliştilor ruşi. Noua Critică franceză, ca şi cea americană – şi, în special, cea de orientare formalistă – au refuzat explicaţia extrinsecă a textului literar. Dintre celelalte direcţii, sînt de menţionat poziţiile mai nuanţate ale lui J.-P. Sartre şi ale reprezentanţilor criticii tematice. Psihanaliza existenţială, teoretizată în *L'Etre et le Néant* şi aplicată în toate studiile biografice sartriene, construită pe ideea unei relaţii dinamice om-operă, necesită o cercetare complexă, în care toate elementele devin "producătoare de sens". Jean Starobinski a impus noţiunea de "abatere biografică", reformulare a teoriei proustiene. B anterioară creaţiei nu este decît o "condiţie necesară", nu şi suficientă operei. B devine "istoria actelor prin mijlocirea cărora fiinţa (adică trupul şi conştiinţa) se creează pe sine". Viaţa şi opera sînt "un ansamblu semnificant", "viaţa căpătînd valoare de expresie, iar opera valoare de destin" (JSR, 242-243). Pentru Georges Poulet, "nu biografia explică opera, ci, mai degrabă, opera este aceea care ne face să înţelegem biografia" (GPC, 297).

Din spaţiul critic românesc trebuie amintite, în primul rînd, intervenţiile polemice ale lui G. Călinescu şi Paul Zarifopol, dar şi contribuţiile teoretice ale lui Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, Adrian Marino, care s-au pronunţat asupra distincţiei între eul social şi cel creator.

Paralel însă, au fost subliniate şi exagerările la care a dus ofensiva împotriva criticii istorice şi biografice. Ca "mijloc de a studia omul de geniu, dezvoltarea lui morală, intelectuală şi emoţională", B poate prezenta un "interes intrinsec propriu", ea poate constitui un "izvor de materiale pentru cercetarea sistematică a psihologiei scriitorului şi a procesului literar" (RWT, 108).

Avînd ca fundament teoretic principiile psihanalizei, metoda psihobiografiei (Dominique Fernandez, Jean Delay) refuză concepţia reductoare a creaţiei artistice. Interacţiunea constantă om-operă ("punerea în paralel" a "evenimentelor unei vieţi", a "evoluţiei psihologice" a individului şi a operelor sale, unitatea lor surprinsă în "motivaţiile ei inconştiente" (DFA, 17-18)), importanţa

Scanned with OKEN Scanner

proto-istoriei (perioada obscură a primilor ani ai copilăriei care se află la originea vocaţiei artistice) sînt premisele de la care pleacă această metodă, în studiul genezei unei personalităţi şi al procesului de creaţie.

În momentul actual, se poate observa nu numai vitalitatea deosebită a genului biografic, dar şi o revenire a autorului în atenţia criticii. "A face să dispară total autorul, a-l neantiza pentru a descoperi mai bine sensul unui text, a detaşa *a priori* opera de înrădăcinarea sa istorică şi sociologică" (ALC, 182) era considerat, încă din perioada de înflorire a criticii structuraliste, un punct de vedere restrictiv şi discutabil. Dacă în prima jumătate a secolului al XX-lea, îmbogăţirea metodelor de cercetare s-a datorat în mare măsură intuiţionismului bergsonian şi, mai tîrziu, psihanalizei, acum se vorbeşte despre un impact al B cu psihologia, cu sociologia şi cu studiul mentalităţilor.

Cf. *AUTOBIOGRAFIE; ROMAN; CRITICĂ LITERARĂ.*

Etim. Din fr. *biographie;* it. *biografia;* gr. *biographia; bios* = "viaţă" + *graphein* = "a scrie".

ASr

C

CALAMBUR

(e: PLAY ON WORDS; f: CALEMBOUR; g: CALEMBOURG, WORTSPIEL, WORTWITZ; i: BISTICCIO; r: KALAMBUR; s: RETRUÉCANO, CALAMBUR)

Ca figură a ambiguităţii, C exploatează un dublu sens prin actualizarea concomitentă a doi semnificaţi ai aceluiaşi semnificant, în condiţiile unui context bivalent sau a două structuri contextuale care nu selecţionează acelaşi semem (CKC).

Sensul dublu apare ca urmare a faptului că sememele actualizabile sînt izotope cu totalitatea secvenţei. De regulă, C antrenează conotaţii de natură stilistică, a căror valoare ludică este dată de context şi de situaţia de enunţare.

După JDR, C este o "metaplasmă" obţinută prin "suprimare-adjoncţiune". Pornind de la modul de realizare, distingem două tipuri importante de C:

❖ C *in praesentia* sau *antanaclaza*, care presupune apariţia semnificantului de două ori ca în aforismul lui Pascal "*Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas*".

❖ C *in absentia* sau *silepsa*, realizat printr-o singură apariţie a semnificantului care propune simultan un sens propriu şi un sens figurat (PFF). Acest tip de C pare apropiat de metafora *in absentia* dar se deosebeşte de ea prin tipul de relaţie între semnificatul prim şi cel secund. Între cei doi semnificanţi se naşte o stare de tensiune care, după Freud, se rezolvă prin rîs (CKC, 159). În retorica clasică, termenul *silepsă* se foloseşte pentru a desemna acordul gramatical după sens.

După întinderea unităţilor lingvistice, C poate antrena o singură unitate lexicală sau mai multe.

Analiza mecanismului de producere a C relevează cazuri de exploatare a omonimiei (disjuncţie între sememe) – JDR le consideră cele mai reuşite – sau, în mod foarte frecvent, prin exploatarea polisemiei (corelaţie între sememe). Exemplul dat de CKC, 142, ilustrează ambele posibilităţi: "*L'étudiant doit quitter son* lit *pour suivre son* cours, *tandis que la rivière suit son* cours *sans sortir de son* lit".

În studiul despre vorba de spirit şi raporturile sale cu inconştientul, Freud consideră C drept o varietate minoră din cauza tehnicii prea simple, dat fiind

că, prin asemănarea generală în structura lor, prin asonanţă sau aliteraţie, cuvintele în cauză se sugerează unele pe altele (TTS, 363).

Indiferent de modul de generare a sensului secund, de relaţiile acestuia cu cel primar sau de manifestarea lingvistică, C se explică prin imposibilitatea monosememizării într-un anumit context.

Cf. *JOC DE CUVINTE; PARONOMAZĂ; ANOMINAŢIE; ANTANACLAZĂ; OMONIMIE; POLISEMIE.*

Etim. Din fr. *calembour*.

MPv

CHIASM

(e: CHIASMUS; f: CHIASME; g: CHIASMUS; i: CHIÀSMA, CHIÀSMO; r: HIAZM; s: QUIASMA)

Definiţiile actuale ale C coincid, în mare, cu cele tradiţionale: termenul desemnează figura care, renunţînd la ordinea paralelă, produce intersectarea a două serii de fenomene gramaticale. Altfel spus, C e o figură sintactică, în care se combină inversiunea şi repetiţia (BTT, 96), o reflectare pe dos, o "simetrie în cruce" (JDR$_1$, 118). A fost remarcată, de altfel, legătura dintre acest termen şi prima literă din etimonul său grec, χ, simbol al încrucişării (HMR, 194). În acelaşi sens, B. Pottier afirmă că un C "repetă o relaţie între doi termeni, dar într-o ordine iversă a elementelor. Dacă B′ este pentru A′ ceea ce B este pentru A, C va transforma pe ABA′B′ în ABB′-A′" (BPL, 57; cf. JMI). După HMR, C dispune simetric termenii gramaticali (de pildă: adjectiv-substantiv-substantiv-adjectiv), în timp ce antimetabola încrucişează chiar aceleaşi cuvinte. Pentru a-l deosebi de conversie, care reia cuvintele, sau de antimetabolă, care reia cuvintele modificîndu-le sensul, GDE insistă asupra definirii C drept "repetiţia în cruce a două funcţii gramaticale, în două sintagme succesive, divergente lexical" (GDE, 33; este admisă totuşi repetarea parţială a aceluiaşi cuvînt, fie în perechea internă de termeni, BB′ fie în cea externă, AA′, GDE, 44).

În afara figurii ţinînd de construcţia morfo-sintactică, cea mai evidentă dintre toate, unanim recunoscută, se discută şi despre alte tipuri de C. Grupul din Liège deosebeşte, fără a intra în amănunt, situaţii în care figura acţionează asupra semnificaţiei: C în ansamblu "se poate pune în valoare cînd semantic, cînd gramatical" (JDR, 118). Şi pentru H. Morier, C este legat fie de sens, fie de semnificant, cînd nu e motivat de simpla varietate fonică, – C asociindu-se cu antiteza. Pe de altă parte, s-au identificat mai multe tipuri formale specifice textului versificat – C ritmic şi C melodic, acesta din urmă fiind mai liber, supus interpretării recitatorului (HMR, 194). Aceeaşi dublă motivaţie, semantică şi expresivă, a fost remarcată de mult timp, în lucrările de orientare tradiţională, unde s-a vorbit, de pildă, despre "efectele de opoziţie sau de continuitate", obţinute prin punerea în lumină a unei teme centrale, ori despre jocurile de cuvinte create prin C (MCS, 197-198).

Inclus printre "paralelisme" (JMI), printre "eleganţele" ţinînd de simetrie (HMR), C este situat de JDR$_1$ în rîndul metabolelor gramaticale cu incidenţă asupra sintaxei, deci în rîndul metataxelor, constituind una din figurile obţinute prin suprimare-adjoncţiune completă (JDR$_1$, 118).

O privire sintetică a datelor permite caracterizarea C drept figură a organizării sintactice a frazei, în care valorile semantice sînt aproape totdeauna prezente, cele fonice şi prozodice putînd să li se alăture.

Cf. *ANTIMETABOLĂ, METATAXĂ, PARALELISM, REPETIŢIE.*

Etim. Din fr. *chiasme; gr. kiasmos*= "aşezare în cruce".

MCp

Scanned with OKEN Scanner

CLIMAX

(e: CLIMAX; f. CLIMAX; i: CLIMAX; r. VOSHODEAŞCEAIA STUPENCEATOST'; s: CLÍMAX)

Figură care constă într-o *gradaţie* ascendentă în cadrul unui context mai restrîns – o frază – sau mai larg – o parte sau chiar întregul unei opere: E.A.Poe, în *Principles of Composition* vorbeşte despre o "strofă climax" a poemului său *Corbul*. C poate, deci, fi identificat şi cu *punctul culminant* al unei acţiuni sau conflict (cf. ASD, 79).

Termenul este folosit în special de gramaticienii englezi (cf. HMR, 196).

Funcţia stilistică a C este de a mări expresivitatea contextului prin stimularea imaginaţiei receptorului.

Cf. *ANTICLIMAX; GRADAŢIE; PUNCT CULMINANT.*

Etim. Din gr. *klimax* = "scară".

CDm

CLIŞEU

(e: CLICHÉ; f. CLICHÉ; g: KLISCHEE; i: CLISCE; r. KLIŞE, TRAFARET; OBŞCEE MESTO.)

Împrumutat din limbajul tipografic sau fotografic în care trimite la reproducerea în serie a imaginilor, termenul de C are, pe planul folosirii limbajului, sensul de formulă verbală refolosită, loc comun, stereotipie.

Pe planul literaturii, C, "expresie căutată care constituie o abatere stilistică de la normă" (JDL, '91), este văzut de majoritatea cercetătorilor ca un defect al stilului, o formulă stilistică uzată, banalizată în formă şi/sau în conţinut, fără valoare expresivă, prezentînd interes literar doar în măsura în care este obiectul unei înnoiri, care duce astfel la revitalizarea unor imagini fosilizate.

Studiile lui M. Riffaterre asupra C resping această perspectivă normativă. Examinat în afara oricărei judecăţi de valoare, în calitatea sa strictă de "structură stilistică" C este, conform accepţiei riffaterriene, o structură "care se impune atenţiei", este "percepută" de cititor ca *deviere* faţă de un *context*.

Riffaterre îl defineşte ca "unitate lingvistică (analoagă unui cuvînt compus), de vreme ce grupul este substituibil în bloc unor unităţi lexicale sau sintactice, iar componentele sale, luate separat, nu mai sînt simţite ca nişte C. Această unitate lingvistică este expresivă, întrucît provoacă reacţii estetice, morale sau afective. Este de ordin structural şi nu semantic, deoarece o substituţie sinonimică şterge C. Nu admite variante. Prezintă aceeaşi uşurinţă de substituţie şi de distribuţie ca şi un cuvînt" (MRE, 162).

Riffaterre distinge două caracteristici esenţiale ale C: "expresivitate puternică şi stabilă" şi "eficacitate stilistică orientată". La realizarea acestei "expresivităţi puternice şi stabile" (MRE, 162) concură nu numai stereotipul (care cuprinde într-adevăr un "fapt de stil" complet, prin crearea unui *contrast* fix între un *microcontext* şi un element contrastînd cu el), ci mai ales "faptul de stil" (metaforă, antiteză, hiperbolă – orice categorie stilistică) conţinut în mod obligatoriu de secvenţa verbală fixată prin folosire. În consecinţă, afirmaţia privind "uzura" C trebuie să vizeze, după Riffaterre, doar aptitudinea cititorului de a recepta C – atitudine dependentă de "evoluţia codului lingvistic, a mitologiilor şi ideologiilor reflectate" (MRE, 167) –, şi nu eficienţa stilistică a C, care nu se poate uza. "Reînnoirea" C este deci greşit privită ca o dovadă a uzurii acestuia, deoarece "reînnoirea" nu şterge C primitiv, ci există (şi este receptată) doar prin raportare la acesta.

"Eficacitatea stilistică" a C este "orientată" (MRE, 170) pentru că această structură stilistică impune o lectură dublă, "în text şi într-un metatext din

memorie", "orientarea stilistică" rezultînd din diferenţa între nivelul C şi cel al noului său context. În felul acesta, el funcţionează "ca un citat, ca o referinţă la un anume nivel social, la anumite manifestări culturale" (MRE, 171).

După Riffaterre, C îndeplineşte următoarele funcţii: a) ca *mijloc de exprimare* (element constitutiv al scriiturii autorului), C este componentă a contextului (deci pol negativ al contrastului stilistic) şi are rol de context specializat, marcă a literarităţii, a apartenenţei la un gen, recomandat sau condamnat în funcţie de estetică – a imitaţiei (estetica clasică, de ex.) sau a originalităţii. Acesta este şi punctul de vedere din care studiază E. R. Curtius reluarea C. Antichităţii (*topoi* – sub formă de imagini, teme, motive literare – în literaturile europene moderne, prin intermediul evului mediu latin) (ECL).

b) ca *obiect al exprimării*, "reprezentat", "raportat", "prezentat ca o realitate exterioară a scriiturii autorului" (MRE, 171), C constituie polul pozitiv al contrastului stilistic, pus în evidenţă de un macrocontext. Cu această funcţie, cel mai des întîlnită în literatură, C se prezintă ca un procedeu mimetic, de evocare a unor alte idiolecte şi stiluri (decît ale autorului) şi este folosit mai ales în caracterizarea psihologică a personajelor, ca indiciu al unor atitudini sociale sau morale. Prin înmulţirea semnalelor de avertizare privind inapartenenţa C la scriitura autorului, textul respectiv capătă caracter de şarjă, satiră, parodie, caricatură, C îndeplinind astfel funcţie ironică şi umoristică. Este funcţia pentru care este cultivat în mod deliberat C în unele texte literare moderne, de esenţă contestatară (IMM): Lautréamont, Flaubert, E.Ionesco, – la noi, Caragiale, Urmuz.

În teoria sa de semiotică poetică, Riffaterre (MRS) studiază în mod special rolul C în producerea textului, prin *derivare hipogramatică*. Tip de *hipogramă*, "actualizat deja într-o formă definită în mintea cititorului" (MRS, 58), făcînd parte din competenţa sa lingvistică, C solicită o lectură de tip intertextual (IMM).

Cf. *STEREOTIPIE, CONTEXT, TOPOS, DERIVARE, HIPOGRAMĂ*

Etim. Din fr. *cliché*.

CDm

COMPARAŢIE

(e: COMPARISON; f: COMPARAISON; g: KOMPARATION; i: COMPARAZIONE; r: SRAVNENIE; s: COMPARACIÓN)

C este o figură a ambiguităţii care enunţă o relaţie de analogie, morfologic marcată, stabilită între termenul comparat (T_1) şi un comparant (T_2), pe baza unui atribut dominant, cu efecte conotative.

Pentru GDE, C intră în categoria figurilor similitudinii şi analogiei, obţinute prin mijloace lexico-gramaticale.

Încă din antichitate, încercările de identificare a C au fost făcute prin confruntare cu metafora, relevîndu-se mecanismul semantic comun şi diferenţele de ordin formal. Aristotel considera că orice metaforă este o C implicită, tot aşa cum orice C este o metaforă dezvoltată. Transformarea-elipsă suprimă mărcile formale ale C dar raportul logic generator de intersecţie semică este menţinut. Frazele "Faţa ei roşie e ca un trandafir", "Faţa ei e ca un trandafir", "Faţa ei e un trandafir" (metaforă *in praesentia*) şi "Ce trandafir!" (metaforă *in absentia*) se deosebesc prin gradul diferit de explicitare. Dinamica figurii este etalată în secvenţă de C spre deosebire de metaforă, care, ocultînd-o, dă impresia de eleganţă, de subtilitate. În ierarhia figurilor, metafora este favorizată deoarece "prezintă în

scurtcircuit polaritatea termenilor comparaţi" (PRM$_1$, 49).

JDR include ambele figuri în categoria "metasememelor" şi stabileşte o clasificare în care apare seria care cuprinde "C metaforice". Exemple ca "Obrajii îi sînt ca niste trandafiri", "Trandafirii obrajilor săi", "Pe faţa ei, doi trandafiri" suportă un "proces de reducţie" pentru a găsi termenul care asigură compatibilitatea între comparat şi comparant. După caz, acesta poate fi prospeţimea, catifelarea, culoarea (JDR, 113). Ca predicat identic celor doi termeni comparaţi, însuşirea cunoaşte diferite grade de explicitare. Cînd Eminescu spune despre fruntea lui Toma Nour că "era senină şi rece ca cugetarea unui filosof" (*Geniu pustiu*) soluţia selecţiei semice este revelată de text. În exemplul: "Moara sta, sub învelişul ei cu straşina de un stînjen, ca un cap cu gînduri rele sub o pălărie trasă pe ochi" (Gala Galaction, *Moara lui Călifar*) degajarea atributului care susţine analogia presupune efortul de selecţie a receptorului între proeminenţă, mister, pericol.

Realizarea gramaticală, precum şi rămînerea, în linii mari, în limitele comunicaţiei logice au făcut ca, în retorica tradiţională, C să fie inclusă printre figurile de gîndire iar, uneori, să i se refuze chiar statutul de imagine.

Calitatea de imagine îi este dată C de relaţiile ei cu contextul în care este inserată, mai precis, cu izotopia acestuia. Intrumentele de comparaţie stabilesc o ierarhie între cei doi termeni, pe care scriitorul o poate regla pînă la a o face implicită. De regulă, comparantul funcţionează ca "termen de intensificare explicită" (ICS, 134) ceea ce asigură poeticitatea figurii. Rolul acesta este evidenţiat mai ales de C "egocentrică", care introduce o părere a emiţătorului formulată la persoana întîi. În literatura medievală, toposul prin care autorul îşi declară neputinţa de a face o descriere fidelă calităţilor personajului urmăreşte un efect stilistic de acest fel.

C nu anulează funcţia referenţială. Teoria C este asociată unei filosofii obiectiviste, similitudinile fiind experimentate de noi înşine (GLM, 164). Comparantul îşi păstrează sensul propriu iar reprezentarea este percepută la nivelul comunicaţiei logice, fapt care recomandă folosirea C şi în limbajul ştiinţific. C "Strada era pustie şi întunecoasă şi, în ciuda verii, în urma unor ploi generale, răcoroasă şi foşnitoare ca o pădure" (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*) nu schimbă cunoştinţele noastre despre cei doi termeni comparaţi şi nu revelează nici o incompatibilitate. Chiar cînd nu produce o îmbogăţire semantică, C are calitatea de a emfatiza una din proprietăţile lui T$_1$, de a modifica ierarhia trăsăturilor semantice, devenind astfel un foarte legitim mijloc de persuasiune. Atunci cînd atributul comun corespunde unei proprietăţi inedite sau cu statut de conotaţie C devine conotativ-informativă şi îmbogăţeşte conţinutul denotativ al celor doi termeni comparaţi.

C, asemeni metaforei, este motivată esenţialmente prin funcţia emotivă, centrată pe destinator, sau prin funcţia conativă, centrată pe destinatar (RJE). C "se adresează imaginaţiei prin intermediul intelectului, în timp ce metafora vizează sensibilitatea prin intermediul imaginaţiei" (MLM, 57). După MLM, caracterul ornamental al C constă în concreteţea sa, în evaluarea asemănării şi diferenţei care o transformă şi în instrument de cunoaştere.

Ca procedeu retoric ce-şi propune o sinteză nouă, expresivă, pe baza unui raport ecuaţional (MCS), C se realizează printr-o mare varietate de structurări la nivelul textului. Amploarea maselor comparative duce la considerarea lor ca metataxe (JDR). O C poate introduce un şir de metafore ca în ex: "Apariţie banală ca un fund de farfurie! Talere cu două feţe! cap de monstru fără trup! / Orologiu fără ace! Nastur de manta! Chelie! / Felinar! conrupătoare de minore! Can-

talup!" (G. Topîrceanu, *Apostrofe la lună*).

În viziunea (GDE, 127), C se poate manifesta în trei "structuri" principale:

❖ C imagine, construită cu un complement circumstanţial de mod, comparativ şi cu adverbe-prepoziţie ("ca", "precum", "asemenea"): "Ar trebui un cîntec încăpător, precum / Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare" (Ion Barbu, *Timbru*).

❖ C paradigmă construită cu ajutorul unor locuţiuni conjuncţionale corelative astfel încît T_2 este o propoziţie comparativă cu caracter de exemplu: "Şi-ntocmai cum cu razele ei luna / nu micşorează, ci tremurătoare / măreşte şi mai tare taina nopţii, / aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister" (L. Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*).

❖ C parabolă, narativă sau "homerică", cu un T_2 amplificat prin mai multe propoziţii care dezvoltă atributul selectat: "Cum se ridică leul stăpîn într-o pustie / Şi-aşteaptă prada mîndru, cu nările în vînt, / Ca dintr-o săritură s-o culce la pămînt / Haiducul clocoteşte de ură şi mînie / Şi pieptul i se umflă stînd să-zbucnească-n cînt" (Ştefan O. Iosif, *Haiducul*).

Acelaşi GDE (128 – 130) observă că, din punctul de vedere al structurii gramaticale, funcţia şi natura comparantului duc la identificarea unei mari varietăţi de manifestări dintre care menţionăm: determinarea circumstanţială de mod, determinarea atributivă, determinarea-apoziţie, relaţia comparativă între două obiecte directe sau indirecte, realizarea nominală sau verbală.

În optica GDE, structura semantică a C poate fi evaluată după trăsăturile termenilor puşi în relaţie. Ea poate desprinde atributul dominant din configuraţiile: concret (T_1) + concret (T_2), abstract (T_1) + concret (T_2), concret (T_1) + abstract (T_2).

Distorsiunea retorică poate fi cauzată în cazul C şi de "atitudinea vorbitorului faţă de propria comunicare". Distanţarea estetică prin ironie şi hiperbolizare plasează multe comparaţii în categoria numită de JDR "C metalogice". În *Floare albastră* Eminescu se autoironizează spunînd despre sine "Ca un stîlp eu stam în lună". Acest tip de C este foarte deschis intertextualităţii. În *Odă în metru antic*, Eminescu afirmă: "Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus / Ori ca Hercul înveninat de haina-i" iar C astfel realizată devine, prin invocarea unor realizări umane paroxistice, sursă de hiperbolizare.

C are un caracter social-istoric marcat. Ea traduce caracteristici ale mentalităţii unui popor sau ale unei colectivităţi umane în sesizarea analogiilor. Demetrios semnalează în literatura greacă expresia "mai sănătos ca dovleacul". În limba franceză, omul sănătos se compară cu cel mai vechi pod de pe Sena (*se porter comme le Pont-Neuf*), în limba română cu un tun. Multe C au deci limite idiomatice impuse de experienţa de viaţă a poporului respectiv. Ca figură larg utilizată în limbajul popular, C manifestă, mai ales la acest nivel, tendinţa de a deveni clişeu: "blînd ca mielul", "dulce ca mierea", "alb ca zăpada" etc.

Purtătoare de istoricitate şi revelatoare a gradului retoric al sensului, C ne dirijează deopotrivă spre semele preponderente, susceptibile de a forma o intersecţie cît şi spre aspectul cantitativ, văzut ca rezultat al metaforizării sintactice sesizate de postulatul "mai multă formă, mai mult conţinut" (GLM).

Cf. *METAFORĂ, SIMBOL*.

Etim. Din lat. *comparatio*.

MPv

Scanned with OKEN Scanner

CONDENSARE

(e: CONDENSATION; f: CONDENSATION; g: KONDENSATION; i: CONDENSAZIONE; r: SGUŞCENIE; s: CONDENSACIÓN)

În lingvistică, termenul de C este îndeobşte utilizat împreună sau în legătură cu corolarul său, expansiune, noţiune care a beneficiat şi beneficiază de altfel de un interes mai marcat din partea cercetătorilor, atît în domeniul strict lingvistic, cît şi în cel al semanticii. Termenul de C se referă la posibilitatea unui proces de comprimare, existent ca virtualitate în orice limbă naturală, a unor sintagme necodificate cu sens echivalent, cum ar fi, de exemplu, traseul ce duce de la parafrază sau de la definiţie la cuvînt. Expansiunea este oricînd posibilă, nu însă şi C, din moment ce lexicul este finit (codificat); aceste două activităţi, în aparenţă contradictorii, fac posibilă producerea discursului, pe care o şi individualizează în calitate de componente ale uneia dintre proprietăţile specifice limbilor naturale, şi anume elasticitatea. Aceasta din urmă se referă la aptitudinea oricărui discurs de a înşirui linear ierarhiile semiotice dispunînd segmente discursive ce ţin de diverse nivele ale unei semiotici date în succesiune. Fenomenul a solicitat îndeosebi atenţia lingvisticii frastice, unde a şi fost interpretat, la nivelul frazei, prin iteraţiile puse pe seama proceselor de coordonare şi de subordonare. Analizat deci iniţial din punct de vedere sintactic prin subordonare şi coordonare şi, mai recent, sub forma mai rafinată a conceptului de recursivitate, termenul de expansiune se leagă de unele dezvoltări ale lingvisticii distribuţionale şi îndeosebi de eforturile lui André Martinet de a "recupera" subiectul prin mijlocirea acestui concept. În virtutea faptului că orice lexem este susceptibil de a fi reluat printr-o definiţie discursivă sau elementele oricărui enunţ pot fi dilatate, fenomenul expansiunii uşurează analiza discursului, complicînd în acelaşi timp la maximum sarcinile semioticii datorită faptului că, din această perspectivă, elaborarea unei ierarhii ideale de forme discursive, alcătuite din nivele de analiză de complexitate inegală, apare ca o necesitate de prim ordin.

Integrarea conceptului de elasticitate a discursului în domeniul semantic se impune cu forţă în măsura în care admitem echivalenţa – din punct de vedere semantic – între unităţi discursive de dimensiuni diferite; în virtutea acestui principiu reiese, pe de o parte, caracterul idiomatic al limbilor naturale, iar, pe de altă parte, aspectul metalingvistic al funcţionării discursului. S-a ajuns astfel la concluzia că tocmai această echivalenţă "teoretic totdeauna posibilă – deşi nu totdeauna manifestată lexical – constituie abaterea structurală care defineşte funcţionarea metalingvistică a discursului" (AGS$_1$, 73). Drept care, corolarul expansiunii (ca modalitate de funcţionare a discursului) – C – trebuie înţeleasă, prin urmare, ca un fel de "decodare compresivă a mesajelor în expansiune" (AGS$_1$, 74). Cu toate că noţiunile nu sînt întru totul confundabile, există totuşi tendinţa, nu lipsită de fundament teoretic, de a asimila expansiunea cu definiţia şi C cu denumirea, deşi raporturile dintre aceşti termeni ar trebui mai curînd formulate în termeni de incluziune. Se admite astfel faptul că efortul de C duce cel mai adesea la denumire, iar cel de expansiune este dotat cu o formulare sintactic delimitată, definiţia, aşa încît funcţionarea metalingvistică a disursului se produce pe baza unei treceri perpetue de la un nivel la altul pe seama unei mişcări oscilatorii între expansiune şi C, denumire şi definiţie. Într-o astfel de viziune, un examen al denumirii nu mai apare ca fiind axat pe lingvistica diacronică, cum se considera pînă nu demult, ci şi, mai ales, pe funcţionarea limbii în diacronie. O dată acceptaţi termenii de expansiune şi de C ca operativi în cadrul cercetării, ne putem imagina, aşa cum sugerează AGE,

Scanned with OKEN Scanner

"posibilitatea a două tipuri de scriitură, sau, mai curînd, o distanţă stilistică cu dublă orientare, mergînd cînd în sensul expansiunii, cînd în cel al condensării" (AGE, 307). Explicitarea naturii categoriei expansiune / C în termeni sintactici (fapt care scoate în relief cel puţin un element semnificativ: deşi măsurabilă la nivelul manifestării, categoria poate fi definită în termeni de sintaxă) are drept consecinţă sublinierea independenţei ei faţă de conţinutul investit. Cele două categorii pot fi prezentate ca fiind concomitente şi inversate:

$$\frac{\text{expansiune sintactică}}{\text{sărăcie semantică}} - \frac{\text{condensare sintactică}}{\text{bogăţie semantică}}$$

(AGE, 306)

Atunci cînd afirmăm că "orice lucru exprimat într-un singur cuvînt poate fi exprimat în mai multe cuvinte (expansiune), iar anumite lucruri exprimate în mai multe cuvinte pot fi spuse într-un singur cuvînt" (JRM, 184) acceptăm implicit existenţa unor relaţii între C, denumire şi finitudinea lexicală. Denumirile există în număr limitat şi formează, prin urmare, un sistem defectiv, variabil de la o limbă naturală la alta. Opoziţia codificat / necodificat alimentează astfel o serie de raporturi evidente cu expansiunea, respectiv C; secvenţele care nu sînt codificate întreţin un raport morfo-sintactic total cu elementele ce le formează, în timp ce secvenţele codificate, chiar dacă menţin un asemenea raport, o fac numai cu preţul unei rescrieri mai costisitoare. Se observă un continuum al codificării la elementele axei substituţiilor care merge de la definiţie spre denumire, trecînd prin perifraza nedefiniţională. Cuvîntul însuşi este mai mult sau mai puţin codificat, după cum întreţine sau nu un raport morfo-semantic cu elementele sale. Puterea analitică a definiţiei decurge dintr-o parafrază liberă, uneori abia acceptabilă, al cărei conţinut se articulează pe logica claselor: incluziune (genul proxim) şi diferenţa specifică. Discursul definiţional funcţionează astfel la limitele acceptabilităţii, cu scopul de a restitui sub o altă formă ceea ce era unic în limbă şi suficient pentru comunicarea uzuală. Codificarea şi C pot însă să nu coincidă, deşi acesta este cazul cel mai obişnuit (se întîmplă ca un substantiv compus să fie mai complex ca număr de morfeme decît o perifrază liberă şi foarte redusă ca dimensiuni).

Termenul C pare a fi acceptat şi de către poetică: în orice caz, s-au făcut auzite voci care îl preferă celui de metaforă, capabil a se preta la unele confuzii puse, în mare parte, pe seama aparteneţei sale la retorica clasică. Aşa încît, după Julia Kristeva, "a citi un text reconstituind în el mecanismul C implică mai întîi reconstituirea semnificaţiilor multiple ale lexemelor după ocurenţele lor posibile. Acest procedeu poate privi nu numai lexemele, ci doar diferenţialele semnificante, cu condiţia să se semantizeze, constrînse pe de o parte de bazele lor pulsionale, iar pe de altă parte potrivit apartenenţei posibile a diferitelor lexeme. Mecanismul C, propriu funcţionării limbajului şi actualizat în limbajul poetic, priveşte şi constituenţii sintactici" (JKR, 233). Urmărind modificările suferite de funcţionarea fonică a limbajului, JKR semnalează o serie de efecte semantice indisociabile, provocate de aceste modificări. Diferenţialele semnificante organizează un sens; acest sens este adesea complementar faţă de semnificaţia enunţurilor denotative şi cunoaşte două tipuri: deplasarea şi C, denumite astfel de Freud (operaţiunile logice ale inconştientului), iar de către Roman Jakobson selecţie şi combinaţie (substituţie şi contextură, metaforă şi metonimie, similaritate şi contiguitate). Ele se află la baza oricărui limbaj ca procese primare (pre-sintactice).

Conceptul de C a jucat un rol destul de însemnat în formulările lui Freud – cu deosebire în trasarea de către acesta a unor jaloane înlesnind o altă perspectivă asupra metaforei – cu ocazia analizei pe care o întreprinde în ce priveşte procesul deplasării şi C în cazul vorbei

Scanned with OKEN Scanner

de spirit şi al visului. În interiorul clasificării de ansamblu a vorbelor de spirit pe baza dicotomiei spiritul cuvintelor / spiritul gîndirii, termenul de C îşi face apariţia pentru a desemna, pe de o parte contaminarea (C constînd în omiterea cîtorva silabe), iar, pe de altă parte, eliminarea (nu numai a cîtorva silabe, ci a unor fraze întregi pe care le reconstituie ulterior, în cursul interpretării). Sau, în termenii lui Tzvetan Todorov: "S-ar putea spune că există C ori de cîte ori un singur semnificant ne ajută să cunoaştem mai mult decît un singur semnificat; sau, mai simplu, de fiecare dată cînd semnificatul este mai bogat decît semnificantul" (TTS, 347). Se pare însă că termenul de C îşi păstrează o oarecare ambiguitate în analiza efectuată de Freud, în măsura în care este folosit în sensul oricărei depăşiri a semnificantului de către semnificat.

Se consideră că un text, literar sau nu, poate suporta două tipuri antitetice de transformări de natură pur cantitativă, formală, şi, prin urmare, fără nici o incidenţă tematică: acestea au primit din partea lui Gérard Genette, de pildă, numele de reducere, respectiv, augmentare (dilatare). Însă un text nu poate fi nici redus şi nici mărit fără a suferi în acelaşi timp anumite modificări, purtînd amprenta propriei textualităţi: diversele opinii şi puncte de vedere concordă, în cele din urmă, în a admite că a reduce sau a dilata un text este echivalent cu a produce un alt – un nou – text ce alternează într-o măsură mai mare sau mai mică versiunea originală (în aşa fel încît o deplină identitate – lăsînd la o parte aspectul strict cantitativ – între cele două variante – cea redusă sau cea mărită – şi textul de pornire este imposibilă). Produse ale C sînt ceea ce în limbajul curent numim rezumat, versiune prescurtată, povestire sumară, etc. Forma cea mai des întîlnită a C, rezumatul, se singularizează prin cîteva trăsături formale specifice care sînt, toate, de natură pragmatică, în măsura în care constituie mărci ale unei atitudini de enunţare (naraţiunea în timpul prezent şi la persoana a treia).

Gérard Genette deosebeşte trei modalităţi în care se efectuează reducerea unui text: excizia, concizia şi C (GGP, 263). În timp ce excizia reprezintă procedeul reductiv cel mai banal – supresiunea fără nici o altă formă de intervenţie –, iar concizia, deşi acţionează, şi ea, prin sinteză şi condensare autonomă, se limitează la nivelul microstructurilor stilistice, şi nu la nivelul structurii de ansamblu, C reprezintă o formă de reducere "care nu se mai sprijină pe textul redus decît în chip indirect, mediatizat printr-o operaţie mentală (...) şi care este un fel de sinteză autonomă şi la distanţă, operată, ca să spunem aşa, din memorie, asupra ansamblului textului de redus, ale cărui detalii – şi fraze – trebuie, la limită, uitate pentru a nu păstra în minte decît semnificaţia sau mişcarea de ansamblu, ce constituie singurul obiect al textului redus" (GGP, 279).

Cf. *CONTIGUITATE, DEFINIŢIE, DENUMIRE, ELASTICITATEA DISCURSULUI, EXPANSIUNE, RECURSIVITATE, METAFORĂ, METONIMIE, SIMILARITATE, SUBSTITUŢIE.*

Etim. Din "a condensa"; fr. *condenser*; lat. *condensare*.

MJn

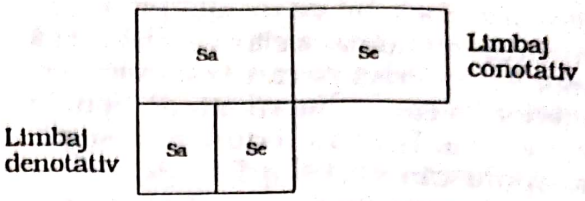
CONOTAŢIE

(e: CONNOTATION; f: CONNOTATION; g: KONNOTATION; i: CONNOTAZIONE; r: KONNOTAŢIA; s: CONOTACIÓN).

În termeni generali, C se defineşte ca apariţie a unor valori semantice suplimentare, care însoţesc în discurs sensul

denotativ al unui cuvînt sau grup de cuvinte.

Noţiunea a fost introdusă în lingvistică de L. Bloomfield, în 1933. Pînă la acea dată, C a avut, începînd de la scolastici, o accepţiune logică. Logica modernă denumeşte C comprehensiunea unei noţiuni (ansamblul trăsăturilor sale constitutive) în opoziţie cu *denotaţia* care conţine, la rîndu-i, extensiunea noţiunii (ansamblul obiectelor la care se referă) (Stuart Mill). Bloomfield înţelege prin C valorile adiţionale, suplimentare (*supplementary values*) ale unui cuvînt, introduse sau actualizate de locutori, în discurs, faţă de denotaţia cuvîntului (*denotative meaning*) care reprezintă partea "socială" a semnificaţiei unui cuvînt, cea recunoscută şi utilizată de toţi indivizii unei colectivităţi (LBL). Reluată de lingvişti şi poeticieni, noţiunea de C, deşi califică un fenomen real, este greu de descris şi de definit datorită complexităţii raporturilor puse în joc. Părerile sînt încă împărţite, deşi este evident că, – aici consensul există –, această noţiune este absolut necesară în orice tentativă de descriere a semiozei. Prima încercare de definire riguroasă a noţiunii aparţine totuşi lui L. Hjelmslev: "Un limbaj conotativ nu este o limbă. Planul expresiei sale este constituit din planurile conţinutului şi expresiei unui limbaj denotativ. Este deci un limbaj în care unul din planuri, cel al expresiei, este o limbă" (LHP, IGI). Aceasta este definiţia de la care au plecat majoritatea celorlalte (Eco, Ducrot, Barthes, Greimas). Barthes defineşte C astfel: "C este uh sens secund al cărui semnificant este el însuşi constituit dintr-un semn sau sistem de denotaţie prim care formează denotaţia: dacă E este expresia, C conţinutul, iar R relaţia celor două care instituie semnul, formula C este (ERC) RC" (RBZ, 13). De unde şi cunoscuta schemă, în care *Sa* = *semnificant* (*signifiant*), iar *Se* = *semnificat* (*signifié*):



Elementele sistemului denotativ devin, în componenţa lor bipolară (semnificant + semnificat), *conotatori*, adică semnificanţi ai sistemului conotativ. Dimensiunile conotatorilor nu coincid exact cu dimensiunile unităţilor denotative, mai exact un conotator poate îngloba mai multe unităţi denotative, care se grupează pentru a susţine o singură C. În acelaşi timp, efectul de sens care constituie C poate fi generat de unităţi mai mici decît cuvîntul (accent, durată, ritm, intonaţie, intensitatea sunetului sau articulaţia sa etc.), după cum conotatorii pot fi lexicali (arhaisme, neologisme, familiarisme, regionalisme, jargon, argou, metaforă, metonimie, sinecdocă etc.), dar şi morfologici sau sintactici (mărci gramaticale improprii, construcţii idiolectale, abateri de la "norma" sintactică a enunţului etc.) *Retorica* reprezintă pentru Barthes *forma* – în sens hjelmslevian – conotatorilor în limbajele de conotaţie (RBe Co, 4/64, 131). Dar C poate fi extinsă şi în afara discursului şi considerată o proprietate generală a obiectelor din lumea înconjurătoare, în măsura în care fac parte dintr-un sistem cultural, fiind componente "semnificative" ale unui sistem semiologic (Astfel, spre ex. *obiectul* "limuzină" poartă cu sine valorile conotative: "lux", "bunăstare", "confort", "emancipare socială"...). Semnificaţiile culturale ale obiectelor sînt implicit cuprinse în discurs odată cu denotaţia, chiar dacă aceasta din urmă, atunci cînd este dominantă, le menţine în plan secund. De aceea, semnificatul deno-

tativ este general, global şi difuz în acelaşi timp (RBE, 131). C apare din relaţionarea difuză a diferitelor valori culturale pe care le conţin obiectele verbalizate; (*Ideologia*, ca sistem de valori cultural, este pentru Barthes *forma* – în sens hjelmslevian – semnificatului în limbajele de conotaţie (RBeCo, 4/64, 131)). De aceea este şi foarte greu de precizat ce este *colectiv* în C şi ce este *individual*: cifra 13 are o conotaţie "socială", la fel "negrul" pentru civilizaţiile occidentale sau "albul" pentru anumite civilizaţii orientale. Provocată de ambiguitatea noţiunii, Catherine Kerbrat-Orecchioni întreprinde critica principalelor accepţiuni ale C urmărind identificarea unei valori unitare a acestei noţiuni, precum şi a elementelor care conduc la stabilirea unei diferenţe exacte între denotaţie şi C. Definiţia pe care o dă C este următoarea: "Se vorbeşte de C atunci cînd se constată apariţia valorilor semantice care au un statut special pentru că natura lor este specifică: informaţiile pe care le furnizează trimit la altceva decît la referentul discursului şi/sau pentru că modalitatea lor de afirmare este specifică: vehiculate de un material semnificant mult mai diversificat decît cel de care ţine denotaţia, aceste valori sînt mai mult sugerate decît cu adevărat asertate, şi secundare faţă de conţinuturile denotative cărora le sînt subordonate" (CHC, 18). Încercînd să pună ordine în fapte, CHC subliniază că definiţia logică a C nu se suprapune perfect cu cea lingvistică, încercările în acest sens (Martinet, Eco) ducînd la contradicţii. De asemenea opoziţia *colectiv/individual* nu acoperă exact opoziţia *denotaţie/conotaţie*, iar lucrul cel mai important, în viziunea autoarei, semnificantul conotaţional nu este constituit în mod necesar de unităţi denotative complete (semnificant + semnificat): C poate fi generată – după opinia sa – cînd de semnificantul denotativ (cazul "simbolismului fonetic" sau al arhaismelor, spre ex.) cînd de semnificatul denotativ (în cazul "flacără" = "pasiune", numai semnificatul "flacără" ar genera deci semnul conotativ "pasiune"). Cu alte cuvinte, schema C după Hjelmslev ar trebui revizuită. Problema rămîne însă deschisă, părerile fiind în continuare împărţite. C nu este contestată în esenţa ei. I se reproşează însă acestei noţiuni insuficienta forţă analitică. Pentru ieşirea din impas se propune integrarea şi reformularea ei într-o teorie lingvistică mai complexă. Se susţine că această teorie este aceea a "enunţării".

Cf. *DENOTAŢIE; REFERINŢĂ; REFERENT; SENS; SEMNIFICAŢIE.*

Etim. Din fr. *connotation.*

IPp

CONTEXT

(e: CONTEXT; f: CONTEXTE; g: KONTEXT; i: CONTESTO; r: KONTEKST; s: CONTEXTO)

În accepţia cea mai largă, C desemnează ceea ce precede şi ceea ce urmează (unei unităţi).

În lingvistică se face distincţie între un C *verbal*, format din unităţile care preced şi cele care urmează unei unităţi lingvistice date şi un C *extraverbal*, numit şi C *social* (factorii sociali care pot influenţa comportamentul lingvistic) (JDL, 120) sau *situaţional* (factori culturali, psihologici, experienţe, cunoştinţe comune emiţătorului şi receptorului) (JDL, 120; AGD, 66-67). Distincţia dintre C verbal (lingvistic) şi C extraverbal (extralingvistic) este preluată şi se menţine, în general, (dincolo de unele nuanţări, particularizări, modificări terminologice), în toate ramurile cercetării literare.

În teoria sensului, rolul C în realizarea semnificaţiei este văzut diferit în funcţie de deplasarea accentului pe cuvînt sau pe frază (discurs). I. A. Richards, în tentativa sa de definire a retoricii, formulează "teorema contextuală a

semnificaţiei" (IRR, 40 care demonstrează că nu există "sens propriu", semnificaţia cuvintelor construindu-se doar în raport cu C discursului, care aparţine, la rîndul său, unui C mai larg, situaţional. Sensul apare deci printr-un fenomen de "eficacitate delegată" (IRR, 32).

Teoria semantică a lui S. Ullmann (SUS) afirmă, în schimb, existenţa unei semnificaţii permanente a cuvintelor, un "hard core" prin care ele desemnează anumiţi referenţi şi nu alţii, indiferent de importanţa diferitelor C.

C reapare însă "în însuşi perimetrul cuvîntului" (PRM_1, 205) prin sensurile sale multiple care sînt valori contextuale tipice. Se impune astfel (PRM_1) definiţia contextuală ("operaţională", (SUS)) a semnificaţiei, ca etapă a definiţiei propriu-zis semantice, alături de definiţia analitică.

R. Jakobson, în schema comunicării, identifică C (verbal sau verbalizabil) cu *referentul*, incluzîndu-l printre factorii activităţii lingvistice, cu funcţie de explicitare a mesajului (funcţia referenţială, cognitivă sau denotativă) (RJE, 213-124).

În cercetarea literară, noţiunii de C (extralingvistic) i se acordă o importanţă diferită în funcţie de specificul teoriilor asupra textului: văzut în autonomia, imanenţa sa, deci independent de C (*New Criticism*, structuralism), sau în deschiderea sa către lume, istorie, în relaţia sa cu exteriorul, deci cu C.

Semioticianul U. Eco foloseşte noţiunea de C într-un prim sens de C *formal* al mesajului, important pentru determinarea conotaţiilor acestuia, îndeplinind deci un rol fundamental în mesajul estetic (lectura fiind o mişcare permanentă între denotaţie şi conotaţie), şi într-un al doilea sens, de C *cultural*, accepţie privilegiată în semiotica lui Eco, fundamentată pe dialectica deschiderii şi a închiderii. C *cultural* trimite la ideologii şi circumstanţe capabile să influenţeze comunicarea. Cele două sensuri ale noţiunii de C, niciodată net separate de Eco, vizează în fond aceeaşi dimensiune diacronică a procesului de comunicare – de la denotaţie spre conotaţie –, C *cultural* reducîndu-se la unul *formal*, care evoluează, însă, în timp (UEA).

În teoria limbajului poetic, C poetic dă "cheia lecturii cuvîntului" (L. Ginzburg, în LCT, 276), pentru că el face posibilă transformarea cuvîntului prozaic în structură specială a limbajului poetic, instrument al gîndirii poetice (deci literaritatea). Inclus într-un C poetic, cuvîntul devine simbol, deosebindu-se, astfel, de lexem (Cf. şi V. Vinogradov, N. Frye, citaţi de Ginzburg, LCT, 276). Graţie unităţii sale estetice, C conferă poeticului un sens "multiplan şi lărgit", "realizează posibilităţile potenţiale ale sensurilor şi aduce în prim plan atribute neaşteptate" (LCT, 276). Limitele C poetic sînt variabile, ele schimbîndu-se în funcţie de folosirile figurate ale cuvintelor (V. P. Grigoriev, în LCT, 351). C poetic apare astfel ca o structură finită ce nu exclude mişcarea în trepte, o "mişcare a totalităţii, variabilitate redusă la unitate" (L.Ginzburg, în LCT, 276).

Tot un C verbal este şi C riffaterrian, concept central al teoriei sale asupra stilului (MRE). Pentru Riffaterre, din punct de vedere stilistic un text se prezintă ca o structură binară ai cărei poli inseparabili sînt constituiţi de C şi *contrastul* faţă de C, stilul apărînd deci ca o deviere faţă de C. În felul acesta se propune înlocuirea – în analiza stilistică – a noţiunii de normă lingvistică ("imposibil de descoperit" şi "ne-pertinentă, cel puţin în stadiul euristic" al analizei stilistice (MRE, 55)) prin noţiunea de C "un fundal concret, permanent" (MRE, 55), inseparabil de procedeul stilistic. "Un C stilistic nu e asociativ, nu e C verbal care reduce polisemia sau adaugă conotaţii unui termen. C stilistic este *un pattern spart lingvistic de către un element care este imprevizibil*, iar contrastul rezultînd din această interferenţă este stimulul stilistic" (MRE, 57).

Scanned with OKEN Scanner

C este în mod automat pertinent; imediat accesibil pentru că e codificat; el este variabil şi formează o serie de contraste cu procedeele stilistice succesive (variabilitate care, singură, poate explica dependenţa efectului stilistic de poziţia unităţii lingvistice, ca şi nonobligativitatea identităţii deviere – fapt stilistic şi efect stilistic-anormalitate).

Riffaterre introduce în definiţia C distincţia dintre "C în interiorul procedeului stilistic" – *micro*C şi "C în exteriorul procedeului stilistic" – *macro*C, primul fiind responsabil de opoziţia imanentă procedeului stilistic, al doilea modificînd-o prin accentuare sau atenuare.

Termenii de *micro*C şi *macro*C se deosebesc, conform precizării lui Riffaterre (MRE, 68), de accepţiile în care îi foloseşte S. Ullmann: *micro*C cu sensul de text scurt, prin natură (poem scurt) sau prin delimitare artificială (extras); *macro*C, cu sensul de text lung (roman, de ex.) sau chiar gen (depăşind limitele textului). La Riffaterre, *micro*C şi *macro*C pot fi definite numai prin raportare la procedeele stilistice şi sînt independente de dimensiunile textului (un text scurt poate conţine mai multe fapte de stil, deci mai multe *micro*C, tot aşa cum va putea conţine şi mai multe *macro*C).

*Micro*C este format din elementele nemarcate (previzibile) în contrast cu care se evidenţiază, într-o secvenţă (literară) elementele imprevizibile care stau la baza efectului stilistic. MicroC este, alături de contrast, parte integrantă a procedeului stilistic. Caracteristicile esenţiale ale microC sînt: funcţia structurală, ca pol al unui grup binar ale cărui componente se opun între ele; ineficienţa în absenţa celuilalt pol; limitarea în spaţiu în funcţie de celălalt pol. În cadrul decodării, perceperea şi delimitarea microC se face prin perceperea contrastului.

*Macro*C se apropie ca sens de accepţia curentă a C: "partea din mesajul literar care precede procedeul stilistic şi îi este exterioară" (MRE, 80). MacroC este, spre deosebire de microC, orientat spaţial, făcînd astfel posibilă o înmagazinare de informaţii care va duce la modificarea efectului stilistic. Greu de delimitat, pentru că variind în funcţie de atenţia şi memoria cititorului (capacitatea sa de a recunoaşte trăsături formale), macroC , caracterizat prin convergenţă stilistică, începe "acolo unde cititorul percepe existenţa unui *pattern* continuu oarecare" (MRE, 82). Tipuri de macroC: 1) C → procedeu stilistic → C (revenire, după procedeul stilistic, la pattern-ul contextual care-l precedase); 2) C → procedeu stilistic generator de un nou C → procedeu stilistic (procedeul stilistic generează o serie de procedee stilistice de acelaşi gen ceea ce duce, prin saturaţie, la dispariţia valorii lor de contrast şi le transformă într-un nou C). Funcţiile macroC pot fi de *accentuare* a efectului stilistic prin amplificarea contrastului (funcţia cea mai frecventă) sau de *nivelare* (graţie caracterului său cumulativ).

Aparţinînd unei teorii a faptului de stil făcută din perspectiva receptării, conceptul riffaterrian de C stilistic este operant nu numai în cadrul stilisticii, ci şi în cel al teoriei lecturii (de tip structuralist).

Pentru teoriile lecturii integrate unor poetici care refuză imanenţa textului literar, deosebit de funcţională se arată a fi noţiunea extralingvistică de C. C unei opere literare este "cîmpul în care semnificaţia operei literare devine posibilă, motivată, definită" (AMI, 64), cîmp constituit din "sistemul de referinţe implicite (nedezvăluite ori neconştientizate) sau explicite (manifestate prin aserţiuni ori indicaţii specifice) de care cititorul se serveşte pentru a construi sens ori/şi a evalua opera (textul)" (PCT, 107). Studiind rolul C în receptarea literaturii, P.Cornea distinge între C *primar* (inerent şi spontan, propriu oricărei receptări) şi C *secundar* (specializat, propriu unei receptări avizate) care este, la rîndul său, de mai multe feluri, în funcţie de strate-

Scanned with OKEN Scanner

giile folosite; C originar, C subiectiv, C transtextual (intertextual), C analitic.

Cf. *SENS; SEMNIFICAŢIE; REFERENT; LECTURA; STIL; TEXT; NORMA.*

Etim. Din fr. *contexte.*

CDm

CORPUS

(e: CORPUS; f: CORPUS; g: KORPUS; i: CORPUS; r: ŢELOE; s: CORPUS)

În tradiţia lingvisticii descriptive, termenul de C este definit ca un ansamblu finit de enunţuri, constituit în vederea unei analize care îşi propune să îl descrie în mod exhaustiv şi adecvat. Elaborarea acestui concept apare ca o încercare de a defini cu rigurozitate o limbă naturală considerată ca obiect de cunoaştere.

Analiza distribuţională apreciază că a studia o limbă implică reunirea unui ansamblu pe cît posibil de variat de enunţuri efectiv emise de utilizatorii acesteia într-o epocă dată (acest ansamblu este C). Ulterior, se întreprinde extragerea regularităţii din interiorul C, fără a se ţine seama de semnificaţia enunţurilor.

Gramatica descriptivă a unei limbi, la rîndul ei, este stabilită pe baza unui ansamblu de enunţuri – C, care nu poate fi însă asimilat limbii, în măsura în care reflectă şi situaţia artificială în care a fost produs şi înregistrat, ci numai ca eşantion al acesteia.

Atunci cînd se ocupă de procedurile de descriere a universului semantic, A. J. Greimas defineşte C drept "un ansamblu de mesaje constituit în vederea descrierii unui model lingvistic" (AGS$_1$, 142), neomiţînd însă să atragă atenţia asupra aparenţei de simplitate a acestei definiţii, simplitate ce maschează, îndărătul rigorii logice a exprimării, şi o anumită doză de subiectivitate care poate fi pusă pe seama caracterului intuitiv al deciziilor luate de cercetător. Pentru a reduce pe cît posibil subiectivitatea acestuia în alcătuirea C, s-a propus supunerea sa la cerinţele de exhaustivitate (adecvarea modelelor elaborate la totalitatea elementelor ce formează C) şi adecvare (condiţia de "adevăr" a analizei efectuate), ambele menite a garanta ştiinţificitatea descrierii. Apare astfel riscul de a ne afla în faţa unui C dinainte "condiţionat", în aşa fel încît rezultatul analizei să constea exclusiv din ceea ce tot ea îşi propusese de la bun început; în aceste condiţii descrierea rămîne taxinomică, căci clasamentele preconizate se adaptează la C ales fără însă a da certitudinea că, pe baza lor, se pot descrie toate frazele posibile într-o limbă dată; de unde şi necesitatea elaborării unor noi modele, ipotetice, apte să prevadă noi fapte de limbă. Cu alte cuvinte, putem spune, o dată cu A. J. Greimas, că "a constitui un C nu înseamnă pur şi simplu a ne pregăti în vederea descrierii, căci de această alegere prealabilă depinde, în definitiv, valoarea descrierii, şi, invers, nu vom putea evalua C decît o dată descrierea terminată" (AGS$_1$, 142-143).

Aşa cum a fost ea delimitată de către distribuţionalism, noţiunea de C apare minată de concepţia pozitivistă ce stă la baza relaţiei, implicite conceptului însuşi, dintre subiectul cunoaşterii şi obiectul investigaţiei: C este considerat ca fiind obiectiv, deci dotat cu legi specifice. Epistemologia modernă acordă cel puţin tot atîta importanţă subiectului pe cale de a-şi construi obiectul. Pornind, între altele, şi de la aceste considerente de ordin teoretic, s-a declanşat, la vremea ei, campania anti-C, susţinută în chip preponderent de opiniile lui Chomsky, care stau la baza teoriilor generativiste şi transformaţionaliste, în opoziţie cu punctele de vedere structuraliste, în special în ceea ce priveşte conceptele de C şi de universalii lingvistice. Gramatica apare în viziunea acestor teorii drept un sistem de reguli în stare să

Scanned with OKEN Scanner

genereze toate enunţurile "corecte" posibile într-o limbă şi numai pe acestea; o astfel de gramatică – al cărei caracter proiectiv este marcat – nu mai poate fi obţinută ca produs al analizei unui C limitat în interiorul căruia este dificil să se diferenţieze acceptabilul de non-acceptabil. Din punct de vedere generativist, C nu mai constituie decît un punct de plecare, modificabil oricînd prin apariţia altor enunţuri, căci, la limită, el se instituie în suma frazelor gramaticale ale unei limbi. Extinzîndu-se, C este astfel asimilat procedurii de verificare a diverselor gramatici construite. Demersul chomskyan, proiectiv, propunîndu-şi să elaboreze, plecînd de la un număr mic de fapte, un ansamblu de reguli apte a fi proiectate pe un ansamblu mai vast de enunţuri, realizate sau potenţiale – acorda o prioritate vădită metalimbajului în raport cu limbajul-obiect. Pe de altă parte, acest "mic număr de fapte" de la care s-ar deduce modelul, nu este altceva decît tot un C reprezentativ, limitat, la a cărui constituire contribuie tot intuiţia, iar criteriile de gramaticalitate şi de acceptabilitate ce controlează proiecţia regulilor nu par a fi altceva decît noi denumiri pentru celelalte, mai vechi, de exhaustivitate şi adecvare. Drept care unele voci, şi nu puţine la număr, nu au întîrziat să remarce că, între demersul descriptiv şi cel generativ, contradicţia nu ar izvorî, la urma urmelor, decît dintr-o dispută terminologică.

O dată cu trecerea de la nivelul unei simple colecţii de fraze la nivelul discursului, sau de la o perspectivă strict sintactică la una semantică, conceptul de C îşi redobîndeşte, după unele opinii, întreaga utilitate. Se poate vorbi, în acest context, de C *sintagmatic* (ansamblul textelor unui autor) şi de C *paradigmatic* (totalitatea variantelor unei povestiri, de pildă). Din acest unghi, C nu mai poate fi considerat nici ca fiind închis şi nici exhaustiv, ci numai reprezentativ, iar modelele elaborate pe baza lui vor avea, prin urmare, un caracter ipotetic, proiectiv şi predicativ.

În interiorul analizei strict semantice, însă, cercetători cum ar fi A. J. Greimas cred a vedea în statutul conceptului de C o stare de lucruri paradoxală, întrucît alegerea unui C limitat, deschis şi reprezentativ devine o necesitate de prim ordin. C ce serveşte drept punct de plecare pentru analiză (fie că este vorba de circumscrierea unui cîmp semantic sau a unui discurs dat) va fi, fără doar şi poate, provizoriu, iar modelul construit numai rareori coextensiv corpusului iniţial (obiectele lingvistice subsumate de model sînt, în parte, diseminate înafara limitelor C).

În privinţa procedurilor de descriere ale universului semantic, A. J. Greimas susţine totuşi necesitatea ca noţiunea de C să satisfacă trei condiţii menite a contracara, pe cît posibil, rolul subiectivităţii în alcătuirea sa, şi anume: să fie reprezentativ, exhaustiv şi omogen. Reprezentativitatea, continuă semioticianul francez, "poate fi definită ca relaţia hipotaxică mergînd de la parte (corpusul) la totalitatea discursului efectiv realizat, sau pur şi simplu posibil, pe care îl subîntinde" (AGS$_1$, 143). Problema reprezentativităţii priveşte atît C individuale, cît şi pe cele colective; în sine, C rămîne întotdeauna parţial, iar asimilarea reprezentativităţii sale cu cea a manifestării în ansamblul ei ar anula finalmente însăşi valoarea descrierii. Deşi, parţial, prin însăşi natura sa, C rămîne nu mai puţin reprezentativ în prelungirea proprietăţilor fundamentale ale discursului: redundanţa şi închiderea (clôture). Altfel spus, însăşi modalitatea de a fi a discursului poartă în ea condiţiile reprezentativităţii sale. La rîndul ei, exhaustivitatea este concepută ca "adecvarea modelului de construit la totalitatea elementelor sale implicit conţinute în C" (AGS$_1$, 143). Pentru a garanta fidelitatea descrierii vizavi de C

Scanned with OKEN Scanner

(şi cu atît mai mult cu cît principiul exhaustivităţii a fost supus unor critici ce nu pot fi trecute cu vederea), se poate propune o procedură care ar consta în eşalonarea operaţiei de descriere în două faze distincte:

a) în prima fază, descrierea ar avea loc pe baza numai a unui segment al C, considerat ca fiind reprezentativ; de la acest segment se elaborează un model cu valoare operaţională.

b) în faza a doua, se poate proceda la verificarea acestui model provizoriu. În acest sens, se disting două proceduri de verificare, non contradictorii, a căror utilizare depinde în special de natura C supus descrierii. Pe de o parte, se poate proceda la verificarea prin saturarea modelului (Propp, Lévi-Strauss): se studiază partea a doua a C şi se procedează sistematic la comparaţia dintre model şi ocurenţele succesive ale manifestării lui pînă la epuizarea definitivă a variaţiilor structurale. Pe de altă parte, se poate trece la o verificare prin sondaje (JDgLf, 1/69), adică se alege, după procedurile studiate de către statisticieni, un anumit număr de secţiuni reprezentative ale celei de-a doua părţi a C şi se observă comportamentul modelului în clipa aplicării sale acestor secţiuni. Modelul poate fi astfel confirmat, infirmat sau completat.

Omogeneitatea C pare să depindă, la o primă vedere, şi mai ales în cazul C colective, de un ansamblu de condiţii nelingvistice, de un parametru de situaţie relativ la variaţiile sesizabile fie la nivelul locutorilor, fie la nivelul volumului comunicării. J. Dubois propune corectarea omogeneităţii insuficiente a C prin aşa-numitele proceduri de ponderare.

Unii lingvişti utilizează conceptul de C ca sinonim pentru cel de text, într-un sens foarte general, desigur (cu alte cuvinte, un material lingvistic de cercetat şi care urmează a fi supus unei analize de către lingvist). Asimilarea termenilor poate părea însă unora abuzivă şi chiar periculoasă.

Cf. *GENERARE; LEXIC; MANIFESTARE; MODEL; VERIFICARE.*

Etim. Din lat. *corpus.*

MJn

CRITICĂ

(e: CRITICISM, CRITIQUE; f: CRITIQUE; g: KRITIK; i: CRITICA; r: KRITIKA; s: CRÍTICA).

C este activitatea de comentare, interpretare şi apreciere a unei alte activităţi sau producţii umane, cu precădere de natură intelectuală sau artistică. Deşi autonomia spiritului critic a constituit şi constituie prilej de dezbateri, C a fost definită aproape întotdeauna în relaţie cu obiectul asumat, iar acest obiect s-a restrîns treptat la arte şi literatură. Avînd în vedere că se foloseşte de acelaşi mijloc de comunicare şi-şi împrumută o serie de alte mijloace de la literatură, conceptul generic a ajuns să se suprapună în bună măsură celui de C literară. Statutul intermediar pe care îl ocupă în orice proces de comunicare (ştiinţifică, estetică, literară) a făcut ca încercările de circumscriere a conceptului să acopere evantaiul de la cele mai generale şi mai puţin clarificatoare caracterizări, pînă la descrieri sau metafore ce condensează diverse eforturi metacritice. Generalizările aparţin filosofiei (sau filosofiei culturii) şi C se consideră drept un dialog între *eu* şi *celălalt*, "dedublarea mimetică a unui act de gîndire" (GPC, 320), sau "exprimarea concretului în termeni abstracţi" (WBC, 51); în virtutea dezvoltărilor moderne C este un "examen al structurilor" (ANL, 96),

Scanned with OKEN Scanner

sau chiar înseşi "structurile care guvernează producerea sensului" (HMD, 141); principala sarcină a C ar consta în descoperirea funcţionării operei ca sistem sau structură. Cu referire la artă, la realizările diferitelor arte mai curînd, C este un dialog în cursul căruia se interoghează operele şi, ca atare, tinde spre obiectivarea faptelor de conştiinţă sau raţionalizarea emoţiei; este vorba, în speţă, de "trecerea de la psihologic la estetic, de la emoţie la judecată" (ANL, 96). Formulările ne apar ca variaţiuni pe aceeaşi temă: "posedarea unei posesiuni", "viziunea unei viziuni", "gîndirea unei gîndiri", "conştiinţa unei conştiinţe" sau "semnificantul unui semnificant"; ceea ce se concretizează fie în "cuvînt despre cuvînt" sau "ştiinţă despre ştiinţă", fie în "experienţă retrăită" sau "înţelegere rectificată" (CHE, *passim*). O ultimă refocalizare metodologică restrînge activitatea critică la examinarea şi aprecierea literaturii. Parcursul este asemănător: filosofie a literaturii, literatură despre literatură, cărţi despre cărţi (ATC, ATP) şi, ceva mai specific, modalitate ordonată de a studia opera sau de a-ţi proiecta experienţa individuală prin intermediul unor texte preexistente, efort de cercetare a funcţiilor şi naturii literaturii sau "întreaga operă de erudiţie şi gust prilejuită de fenomenul literar" (NFA, 1). Fenomenul, operaţia sau activitatea intermediară – aceea a lecturii – prilejuieşte incursiuni în fenomenologie, căreia îi este opusă, iar C devine "lectură interpretativă" (PLP, 7), "loc de întîlnire a scrîiturii cu lectura" (CHE, p.176), sau chiar "forma *hiperbolică* a lecturii" (MCR, 83). Obiectivul este acum acela al actualizării de valori, al eliberării textului şi al restituirii multitudinilor lui semantice. Roland Barthes şi Serge Doubrovsky văd condiţia existenţei C în faptul că operele îşi pierd sensurile prin timp, iar istoria sa este istoria acestor sensuri pierdute (cf. Noul).

Cel mai vechi fragment de C literară apare sub forma unui *agon*, a unei dezbateri din *Broaştele* lui Aristofan (405 î.e.n.) – în primul rînd *Ion*, dar şi *Phaedon*, *Phaedrus*, *Philebus*, *Hippias Major*, *Timaeus*, *Sofistul*, *Cratylos* – discută rolul poeziei şi al poetului, iar cărţile II, III şi X din *Republica* aceluiaşi autor refuză prezenţa lor în cetatea ideală pe motivul inconsistenţei *mimesis*-ului. Elevul său Aristot (384-322 î.e.n.) îi răspunde în *Retorica* şi *Poetica*; el introduce conceptul de formă şi chiar pe acela de structură, abordează problema artisticităţii şi a relaţiei dintre artă, istorie şi realitate. Conceptul de *mimesis* este impus posterităţii ca una din pietrele de încercare ale C. *Poesis*, *poema* şi *poeta* sînt subiectele lui Horaţiu (65-8 î.e.n.) în *Ars Poetica*; C lui se bazează pe compromisul hedonism-didacticism. Gînditorii antici care s-au ocupat mai mult sau mai puţin accidental de C sînt Dionis din Halicarnas, Plutarch şi Lucian în Grecia, Cicero, Seneca, Petronius şi Macrobius între latini. În *Confesiunile* sale, Sf. Augustin tratează *ritmul*, *armonia* şi "frumuseţea în varietate" a operei de artă. Deşi Evul Mediu nu este o perioadă a C şi teoriei literare, acestea fiind încorporate retoricii şi altor discipline, metode, principii şi concepte critice mai pot fi întîlnite la Martianus Capella, Boethius, Dante (*De Vulgari Eloquentia*), Petrarca, Boccaccio. Galen (sec. II e.n.) făcuse distincţia între *grammaticós* şi *kritikós*, dar filologii, lingviştii şi criticii literari se ocupă, totuşi, nediscriminat, adesea în persoana aceluiaşi gînditor, de orice fel de texte scrise. De altfel, termenul neolatin *critica* a pătruns foarte lent în limbile europene, fiind limitat multă vreme la C textelor clasice. Epoca marilor arte poetice este sec. al XVI-lea. Scaliger foloseşte termenul C în sensul modern, preluat de Malherbe, Chapelain, Corneille etc. Secolul al XVII-lea pare atras de dictumul horaţian *ut pictura poesis* şi tendinţa este aceea de a studia artele în paralel, culminînd, în veacul următor, cu *Tratatul...* (1739) lui Hume şi *Laokoon*-ul (1766) lui Lessing. Sensul mai vechi şi mai larg al C este redescoperit în secolul al XIX-lea,

Scanned with OKEN Scanner

cînd C cuprinde sau înlocuieşte termenii de poetică şi retorică şi cînd se cimentează legătura între istoria, teoria şi C literară. C modernă îşi extrage cele mai multe idei (inclusiv aceea a unităţii organice a operei de artă) din C romantică. Idealismul schopenhauerian, tensionalismul nietzschean, impresionismul şi esteticismul, istorismul (Taine) şi eticismul hegelian, instinctivismul bergsonian ş.a. lasă loc curînd noului umanism şi expresionismului critic (Croce), freudianismului şi simbolismului, structuralismului pe baze lingvistice, formalismului şi noii critici...

Domeniul sau cîmpul de investigaţie al C este cultura ca sumă de valori transmise dinspre trecut către prezent şi viitor în forma unor opere imaginative. Avînd în vedere componentele procesului de comunicare artistică, obiectul C îl poate constitui *opera/textul*, *autorul* sau *receptorul*, fie individual, fie în complexitatea angrenajului lor. Într-o altă perspectivă, cultura sau literatura pot fi considerate în contextul unor diverse relaţionări extrinseci sau ca fenomene de sine stătătoare, izolate în cvasi-suficienţa lor mai mult din motive metodologice. Aceste două tipuri de dimensionare a obiectului C conduc la necesitatea discriminării faţă de alte discipline corelate sau convergente şi aceea a identificării, atît sincronice cît şi diacronice, a diverselor abordări create prin sublinierea uneia sau alteia din componentele procesului amintit. De fenomenul literar se ocupă estetica, lingvistica, istoria literară, teoria literară şi poetica, hermeneutica, stilistica şi alte subdiscipline ramificate din ele sau complementare, cum ar fi istoria intelectuală, ideologia limbajului, topologiile culturale, teoria transferurilor inter- şi intra-lingvistice, epistemologia, studiul limbajelor şi al inteligenţei artificiale, pedagogia, omiletica. Interpătrunderile şi suprapunerile sînt prea numeroase şi complexe pentru a permite stabilirea vreunui fel de graniţe sau delimitări în privinţa metodelor, principiilor şi zonelor de cuprindere explorativă. Cele mai multe dificultăţi şi confuzii îşi au originea în faptul că limba reprezintă codul comun (şi adesea însăşi esenţa) tuturor acestor discipline.

Tipurile de C diferenţiate după criterii care ţin de metodă sau perspectivă, de instrumentele folosite, grad de generalitate, origine şi evoluţie, scopuri şi efecte, sînt şi ele adesea echivalente în unul sau mai multe planuri. C *spontană* (de gust, vorbită sau jurnalistică) se distinge de cea *profesionistă* (a specialiştilor sau profesorilor – academică) prin sinceritate, contemporaneitate şi efemerism faţă de categorizări, istorism şi contextualizare intelectuală (ATP) – cu menţiunea că între acestea se află o serie întreagă de stadii, etape sau forme intermediare (NFA). Nu foarte departe este dihotomia C *generală* – C *particulară* (de întîmpinare, de simpatie sau comprehensiune), plasîndu-şi obiectul într-un context mai amplu, respectiv mai limitat (CAM). Pe aceleaşi coordonate se înscriu perechile C *totalitară* – C *liberală* (RBE), *plurivocă-univocă*, *totală-parţială* (TTC), ← *integrală-diferenţială*, ← *platonică-aristotelică* (RCC) sau *narativă* (pe orizontală) – *logică* (pe verticală, spre abstractizări şi generalizări – TTF). O grupare mai sistematică, mai coerentă a abordărilor critice se face în funcţie de accentul pus asupra unuia sau altuia dintre componenţii procesului de comunicare literar-artistică. Concentrarea asupra operei (şi a corolarului imediat al acesteia, textul) a condus la constituirea următoarelor tipuri:

1. C *textual-filologică*, avînd un apogeu în secolul al XIX-lea şi constînd în efortul de "completare a lacunelor coerenţei" (HPT, 96), prin studierea manuscriselor, a ediţiilor, cernelii şi grafiei, a formei textului şi variantelor lui în vederea restaurării, a alcătuirii sau înfăptuirii coerenţei lui pragmatice.

2. C *lingvistică*, fondată pe premisa, acut şi frecvent controversată, potrivit căreia studiul operei se suprapune cu (sau măcar presupune) studierea mate-

Scanned with OKEN Scanner

rialului constitutiv, a limbii; analiza bazei contextului comunicativ a dat naştere unor sub-diviziuni sau chiar discipline independente cum ar fi C *stilistică* (a figurilor şi tropilor, a abaterilor sau devierilor de la o anumită normă) şi C *semiotic-semiologică* (arheologia circumstanţelor şi codurilor simbolice, testarea formei semnificante, respingerea codurilor arbitrare, anchete asupra cuvintelor (UEA, 141)); dezvoltările moderne de această natură, avîndu-şi rădăcinile în lingvistica şi dezbaterea saussuriană, îi au printre reprezentanţi pe membrii Şcolii de la Praga (şi glosematicienii de la Copenhaga), pe Jakobson V. Vinogradov, Barthes, Kristeva, Eco etc.

3. Foarte apropiată de acestea, prin origini şi demersul general, este ceea ce s-a numit C *obiectivă* (studierea "obiectului") sau formalist-structuralist-ontologică, sau intrinsecă. Opera este privită ca sistem, ansamblu, reţea de elemente, "organism", structură, model sau întreg constituit din componente şi relaţii, roluri şi funcţii, nivele, structuri, combinaţii. Vigoarea abordării este conferită şi de rezistenţa ei în timp: de la Aristotel la Aquino, Kant şi criticii romantici pînă la Saussure şi Lévi-Strauss, formaliştii ruşi, noii critici americani şi francezi, neo-aristotelienii din Chicago (Barthes, Todorov, Metz, Bremond, Genette etc.).

4. C *exponenţial-tematică*, de sorginte sau influenţă muzicală, propunîndu-şi să urmărească orchestrarea diverselor teme prin exponenţi (motive, imagini, simboluri) specifici (Raymond, Béguin, Slin, Spitzer, Bachelard, Weber, Poulet, Richard, Starobinski, Rousset, Spurgeon, Burke ş.a.). Este vorba, în principal, de variantele socio-culturală, pluralistă, generică şi arhetipală.

5. Universul vizat de C *socio-culturală* este acela al societăţii, culturii şi civilizaţiei în care se produce şi există opera; aceasta are o autonomie relativă, este dependentă de instituţii şi relaţii sociale şi reprezintă, în fapt, o practică ideologică şi socială codificată.

6. Conceptul de C *pluralistă* (care poate degenera şi în eclectism) cuprinde o serie de abordări interdisciplinare (împrumutîndu-şi codurile conceptuale şi instrumentale din ştiinţele naturii, matematică, cibernetică etc., sau alte arte) şi literatura comparată, cu diferenţele minime dintre şcoala europeană (van Tieghem, Guyard, Pichois, Rousseau...) şi cea americană (Wellek, Frye, Remak, Frenz, Stallknecht...).

Strîns înrudite cu aceasta şi între ele sînt:

7. C *generică* (studierea literaturii pe baza evoluţiei mijloacelor sale în interiorul diverselor genuri, diferenţiate încă de Platon, Aristotel şi Horaţiu şi

8. C *arhetipală* (mitică, mitologică, mitopoetică, totemică, ritualistă) care priveşte opera drept confluenţă a temporalului cu permanentul, a faptului istoric cu eternul *continuum*; contribuţiile esenţiale provin din antropologie (eleniştii de la Cambridge şi exponentul lor principal James Frazer) şi din opera filosofului-psiholog C. G. Jung (arhetipuri, componentele psihicului, inconştientul colectiv).

9. Autorul şi "cronologia destinului său" (ESI) formează domeniul predilect al C *istorico-biografice*; dimensiunea istorică se suprapune preocupărilor istoriei literare sau C socio-culturale, iar biografismul – terenul unor aprige şi neîncheiate controverse – intră frecvent în contact cu abordările psihologice/psihanalitice; studierea cauzelor şi a agentului din spatele operei (viaţă, caracter, talent, personalitate, stare civilă), cu un istoric considerabil, îşi află realizările marcante în secolele al XVIII-lea şi, mai ales al XIX-lea (Johnson, Sainte-Beuve, Taine, Lowes), este reactualizată de Freud şi respinsă de Noua critică. În aceeaşi zonă, a "producătorului", se întîlneşte şi

10. C *normativ-programatică* sau legislativă, a artiştilor sau scriitorilor înşişi,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

concretizîndu-se adesea în manifeste: o abordare subiectivă, confesivă, venind "din interior", numită şi de susţinere sau de atelier (în termenii lui Eliot – "produs auxiliar al atelierului de creaţie"), conducînd pe parcurs la metaliteratura ce abundă în a doua jumătate a sec. XX, dar care, într-o formă sau alta, a constituit expresia narcisismului tuturor creatorilor. Distincţia dintre cititor şi critic – în cel de al treilea moment important al comunicării literar-artistice – se face în privinţa gradului sau intensităţii receptării, iar C ce-şi are aici originile sau scopurile se diferenţiază de alte tipuri mai mult la modul teoretic.

11. C *impresionistă* (autobiografică, afectivă, apreciativă, "prin lectură"), în general spontană, fără metodă sau aparat conceptual, se pulverizează într-o multitudine haotică de reacţii individuale şi, cu toate că se numără printre cele mai vechi şi perene modalităţi ale genului, este cea mai insistent respinsă şi, totodată, cea mai mult practicată.

12. C. *retoric-pragmatică* studiază contextul comunicativ împrumutîndu-şi multe elemente din cea lingvistică-stilistică; strategiile argumentativ-manipulative, ethosul autorului, efectele urmărite şi stilul astfel constituit sînt preocupări ce vin de la Horaţiu şi Longinus, între alţii, găsindu-şi reprezentanţi moderni în Ingarden, Iser, Jauss, Burke, Richards, Weinreich, V. Vinogradov, V.Jirmunski (cf. HPT); contribuţii anglo-americane recente s-au grupat sub genericul "teoria/C actelor de vorbire" (Austin, Searle).

13. De la Platon şi Horaţiu provine şi abordarea *moral-umanistă*, cu dimensiunea ei didactică, tolstoiană, explicativ-pedagogică, de retorică a sălii de curs.

14. Cu ramificaţii în multe alte tipuri amintite şi acoperind atît "emiţătorul" (psihologia procesului de creaţie în primul rînd), cît şi "canalul" (tipuri şi legi psihologice, constituţia psihică a personajelor), C *psihologică/psihanalitică* are în obiectiv mai ales "receptorul". Numeroase intuiţii de natură psihologică se întîlnesc la antici ca şi la sainte-beuvieni – dar gîndirea critică actuală, de această nuanţă, se leagă indiscutabil de numele lui Freud (interpretarea viselor, forţe psihice, mecanismele inspiraţiei, tripartiţia psihicului uman, tarele copilăriei, rolul complexelor şi obsesiilor); Adler i-a fost unul din discipolii relativ fideli, iar Jung unul din discipolii revoltaţi, prelungirile cele mai fructuoase fiind reprezentate de psiho-criticii francezi (Baudouin, Mauron, Lacan, Poulet), gestaltiştii germani (Wertheimer, Koffka, Kohler, Lewin), "obiectual-relaţioniştii" de mai tîrziu (Melanie Klein, H.Hartman, Anna Freud, M.Masud Khan, Margaret Mahler, Marriot Milner, D.W.Winnicott); îi putem adăuga aici pe behaviorişti (Skinner), diverşi critici psihologizanţi într-o varietate de perspective (Bonaparte, Richards, Burke, Jones...), pe suprarealişti şi chiar pe autorii de "romane ale subiectivităţii" în calitatea lor de "psihanalişti-imaginativi". Şi discriminările terminologice – cu acoperire mai mult sau mai puţin în substanţa riguroasă a demersurilor respective – pot continua: C. *pură* (Valéry), cea *existenţialistă* (Sartre, Pouillon, Pingaud, Girard, Doubrovsky), *poetică* sau *creatoare*, *electronică*... Categoriile mari, cuprinzătoare, sînt de natură relaţională: opera privită ca obiect autonom, ca artifact, opera studiată în relaţie cu universul din jur, în raport cu autorul sau în relaţie cu cititorul. Indiferent de unghi, actul sau traiectul critic parcurge fazele lecturii, asimilării, contemplării, descrierii, analizei şi interpretării, judecăţii şi evaluării (fără ca *toate* aceste etape să fie obligatorii în *toate* cazurile).

Cf. *ESEU, EVALUARE, EXPLICARE, RECEPTARE.*

Etim. Din gr. *krinein* = "a judeca, a discerne, a dovedi" > gr. *kritikós* > lat. *criticus*; fr. *critique*.

SAv

Scanned with OKEN Scanner

CRONOLOGIE

(e: CHRONOLOGY; f: CHRONOLOGIE; g: CHRONOLOGIE; i: CRONOLOGIA; r: HRONOLOGHIA; s: CRONOLOGÍA)

Cronologia este o manieră lineară de a concepe povestirea, de a înlănţui momentele şi episoadele sale. Ea este prima dintre cele trei modalităţi de ordine temporală, în care naratorul prezintă evenimentele potrivit succesiunii în care s-au produs în istorie (cf. ILT, 53). (Celelalte două modalităţi sînt: *anticiparea* şi *întoarcerea în timp*). Ordinea evenimenţială a fost dintotdeauna considerată de către teoreticienii romanului un artificiu de construcţie sau o convenţie formală. Perceperea cronologică a faptelor constituie şi principala "iluzie de optică" în istoria literară (HMD, 243).

C reprezintă modelul narativ al biografiei şi autobiografiei clasice, dar şi al unor romane istorice. "Cronologia este baza istoriei noastre"; ea "deţine un loc capital în povestirea vieţii" şi "reglează raporturile noastre cu ceilalţi" (PLP, 198). După opinia lui Philippe Lejeune, această respectare riguroasă a ordinii implică "o concepţie strîmtă şi mecanicistă" asupra "cauzalităţii" (PLP, 237). În realitate, C pură, succesiunea strictă a evenimentelor este rar întîlnită. Tehnica tradiţională poate fi transformată printr-o serie de "jocuri cronologice", care sînt "jocuri de structură": anticipare, flash-back explicativ, secvenţe recapitulative, telescopare (cf. PLP, 199-200). Sensul existenţei, "viziunea globală şi sintetică" (PLP, 237), prin care se poate realiza imaginea de ansamblu asupra personalităţii, organizează, în cele din urmă, naraţiunea. Adevăratul timp uman nu este o "înlănţuire", ci o "suită de raporturi" (GPH2, 121). Respectarea sau, dimpotrivă, refuzul C exacte este şi criteriul folosit de Michael Riffaterre pentru a face distincţia între două feluri de memorii şi de autobiografii: narative şi poetice (MRE, 296).

Modificările de C apar în orice tip de povestire. JDR citează printre figurile naraţiunii: elipsa, multiplicarea de fapte şi date, alternanţe şi rupturi cronologice, inversarea ordinii temporale, buclarea finalului cu începutul, obţinute prin următoarele procedee: suprimare şi contractare temporală, adjoncţiune, suprimare-adjoncţiune, permutare. Atunci cînd două sau mai multe "întoarceri înapoi" se ordonează cronologic, se produce o suprapunere de suite temporale comparabilă cu suprapunerea vocilor în muzică (cf. MBE1, 114). Mai ales în romanul modern, timpul cronologic este "comprimat, dilatat sau chiar ignorat" (MZR, 262); acestui timp socio-istoric, fals şi străin personajului, i se opune un timp subiectiv, un "timp-adevăr" (MZR, 22), cel al spiritului, care este timpul naraţiunii.

Cf. *TIMP; TEMPORALITATE; DURATA; ROMAN; BIOGRAFIE; AUTOBIOGRAFIE; FLUX AL CONŞTIINŢEI.*

Etim. Din fr. *chronologie*; gr. *khrônos* = "timp" + *logos* = "vorbire".

ASr

CUVÎNT

(e: WORD; f: MOT; g: WORT; i: PAROLA; r: SLOVO; s: PALABRA)

C este forma semnificantă minimală a limbajului, unitară funcţional, caracterizată prin coeziunea internă a constituenţilor ultimi şi prin capacitatea de a pune în acţiune, la nivelul frastic şi transfrastic, relaţii intrinsece.

Dificultatea unanim recunoscută de a defini C vine din imposibilitatea de a folosi criterii unice. Diversitatea acestora prezintă riscul de a ajunge la aprecieri contradictorii, care, nu o dată, se elimină unele pe altele (PZC, 34).

S-au făcut multe încercări de a i se stabili identitatea prin raportare la semn

(TTS, PST, LHP, Nou I-II), la realitatea extralingvistică sau la gîndire (MCS, EPB).

Sfîntul Augustin consideră C drept "o specie a semnului", mai precis, "semnul unui lucru, putînd fi înţeles de ascultător cînd este rostit de vorbitor" (cf. TTS, 51). Tot el sesizează folosirea metalingvistică a C atunci cînd afirmă că "nu putem vorbi despre cuvinte fără ajutorul cuvintelor" (TTS, 75).

Raportarea curentă la realitatea extralingvistică, corectată de precizarea că, de fapt, C exprimă relaţii între concepte (MCS), a pus în evidenţă polisemia referenţială. C nu este doar un semn ci o "materie asociativă" (HMP I, JCD), un "nod de semnificaţii" (Nou II), dotat cu puteri generatoare, care trimite la restul limbajului după sistemul vaselor comunicante (JCD).

Posedînd, ca orice semn lingvistic, un semnificant şi un semnificat, C nu acţionează gratuit, ci prin efecte de sens denotative şi conotative. JCD, 18 îi atribuie "circulaţia continuă a figurilor semnificantului" şi "proliferarea reglată a relaţiilor intrinsece în acţiune". Minunata putere a C, comentată de Gorgias, care-l vedea "suveran atotputernic...capabil să oprească panica, să alunge durerea, să sporească mila şi să producă bucurii", în acelaşi timp sursă a unei "vătămări plăcute" şi a înşelăciunii (cf. VFR, 54) se explică prin participarea la producerea stratificată a sensului, asigurată de trecerea reciprocă de la unităţile mari la unităţile mici.

Imposibilitatea de a atribui o identitate C făcînd abstracţie de context, de integrarea sa în sistemul limbii prin multiple relaţii precum şi imperfecţiunile semnalate în definire, au dus la folosirea tot mai frecventă a conceptului de "sintagmă autonomă". În fonologie, de pildă, conceptul "C fonic" combate ideea unei delimitări în afara relaţiilor stabilite în grupul funcţional, accentual şi ritmic. Definirea C după funcţie merge şi ea în sensul negării delimitării unităţilor lexicale izolate. În aceeaşi frază, figurează unităţi minimale semnificative cu funcţie preponderent lexicală şi altele cu funcţie preponderent gramaticală, ultimele exprimînd relaţiile dintre unităţile cu funcţie lexicală la nivelul frazei sau în fraze diferite ale aceluiaşi context. Participarea, alături de conjuncţii şi prepoziţii, a morfemelor gramaticale la exprimarea reţelei relaţionale impune segmentarea C. Se pleacă în această operaţie de la postulatul conform căruia C nu este semnul ultim, ireductibil, al limbajului, aşa cum ne lăsa să presupunem lingvistica tradiţională. Radicalii, sufixele de derivare, dezinenţele etc. sînt şi ele unităţi de semnificaţie susceptibile de organizare paradigmatică – "minime formale" (RJE, 163) – esenţiale în procesul de sintagmare. Prin urmare, citîndu-l pe Vendryes, PZC distinge între "semanteme" adică "elementele lingvistice care exprimă ideile reprezentărilor" şi "morfeme" sau C gramaticale, adică elementele care "exprimă raporturile dintre idei (...) raporturile pe care spiritul le stabileşte între semanteme, dar şi categoriile gramaticale în general" (PZC, 39). Astfel conceput "C poartă în el însuşi semnul utilizării sale şi expresia valorii sale morfologice" şi poate fi abordat unitar, atît în planul expresiei cît şi în cel al conţinutului. Cu rare excepţii – formele pronominale supletive, adverbele simple neflexibile, interjecţiile – C sînt plurimorfematice (PZC, 89).

Aplicarea criteriului funcţiei pune în discuţie valoarea demarcativă a spaţiilor dintre semnificanţi. EBP sesizează acest aspect atunci cînd face clasificarea C în două categorii: *autonome*, care funcţionează ca nişte constituenţi de frază, şi *sinome*, care nu pot intra în fraze decît alăturate altor C. Teza dezvoltată de PZC în încercarea sa de a defini C gramatical este "că, deoarece, în esenţă, toate aceste morfeme gramaticale exprimă, ca orice morfem gramatical, raporturi între semnificaţii actualizaţi prin radicali (ori semanteme) şi, în acelaşi timp, sensuri gramaticale, «supralexicale», ele nu pot fi considerate C (şi desi-

Scanned with OKEN Scanner

gur nici părţi de vorbire) tot aşa cum dezinenţelor, sufixelor etc. din formele flexionare aşa-numite sintetice (...) nu li se atribuie această calitate" (PZC, 35). Existenţa unor "morfeme libere" anulează, în parte, definiţiile care invocă demarcarea fonică sau grafică drept criteriu de identificare (cf. BPL – "formă liberă semnificantă" – sau JDL – "secvenţă cuprinsă între două spaţii albe").

Lipsa de rigoare în definirea C pune în dificultate operaţiile de statistică lexicală. Opoziţia "cuvînt/vocabulă" rezolvă inadvertenţele generate de criteriul autonomiei grafice. Unităţile denombrabile sînt, deci, *vocabulele*, ca unităţi ale *lexicului*, în timp ce C sînt unităţi ale *textului*. Practicînd această diferenţiere, s-a obţinut, de exemplu, pentru *Cidul* lui Corneille totalul de 1518 vocabule (JDL, 327).

C face, deci, obiectul unei analize în care predomină observarea posibilităţilor de segmentare, a relaţiilor sintagmatice şi contextuale, stabilirea de tipologii axate pe criterii detaşate din unele raporturi esenţiale, definitorii pentru apartenenţa la sistem.

În limbajul poetic, C este reificat şi posedă o dublă relaţionare. G. Şpet deosebeşte relaţionarea "denotativă" de cea "artistică" (LCT, 144). Pentru reprezentanţii poeticii moniste, C poetic se remarcă prin "gradul de valoare", de natură asociativă, care apare doar în opera literară (HMP$_1$, 174). Limbajul poetic nu este diferit de cel "practic", ci grefat pe acesta. Orice C poate fi purtător de poeticitate. Cuprins într-un sistem de opoziţii şi relaţii, el dobîndeşte valori care îi atribuie o pluripoeticitate "latentă". Pentru HMP, C poetic este "un C deformat-reformat", răpit limbajului, apoi lucrat, nu altul decît cel al comunicării dar diferit, cu o diferenţă care nu poate fi apreciată printr-o deviaţie măsurabilă, ci printr-o lectură scriitură (HMP$_1$, 60-61). Valoarea C poetic depinde şi de istoria înmagazinată în el, sub raport ontogenetic şi filogenetic, de valoarea operei ca întreg, de "forma-sens" care ia naştere prin actul scriptural.

Definirea C ca element al limbajului practic sau poetic presupune deopotrivă complementaritatea punctelor de vedere şi scoaterea în evidenţă a caracterului relaţional, esenţial în realizarea sensului.

Cf. *LEXIE; SINTAGMĂ; LEXEM; UNITATE LEXICALĂ; RADICAL; MORFEM; MONEM.*

Etim. Din lat. "*conventum*"="înţelegere, învoială".

MPv

CUVÎNT-VALIZĂ

(f: MOT-VALISE; i: PAROLA-VALIGIA; r: SOSTAVNOE SLOVO)

C–V "constă în întrepătrunderea şi contopirea a două cuvinte avînd un anumit număr de caracteristici formale comune" (JDR, 56).

C–V sînt unităţi în care are loc o oglindire productivă deoarece sînt deschise spre noi asociaţii întemeiate pe asemănare (LCN, 220). Raymond Queneau foloseşte de ex. cuvîntul *alcoolade* în loc de *accolade* pentru a denumi îmbrăţişarea dată de cineva mirosind a alcool.

Un tip particular de CV este "C *sandwich*", numit astfel pentru că un termen este introdus intact în interiorul altuia, ca în exemplul "*rajolivissant*" (*ravissant* + *joli*) (JDR, 56).

Cf. *CALAMBUR.*

Etim. Din fr. *mot-valise.*

MPv

Scanned with OKEN Scanner

D

DERIVARE

(e: DERIVATION; f: DÉRIVATION; g: ABLEITUNG; i: DERIVAZIONE; r: PROIZVEDENIE; s: DERIVACIÓN)

Desemnînd acţiunea (sau rezultatul ei) de "a proveni din", "a rezulta din", "a-şi avea originea în ", termenul D funcţionează, în lingvistică, atît pe plan morfologic cît şi pe plan sintactic. În morfologie, D (opusă în sens restrîns compunerii) este un procedeu de formare a cuvintelor prin folosirea afixelor (prefixe şi sufixe), dar şi (în sens mai larg) un sistem de clasificare a lexicului (JDL, 142). În sintaxă, D reglementează formarea frazelor, plecînd de la o clasă (Hjelmslev), pe baza conceptului de ierarhie, sau de la o axiomă (Chomsky) pe baza conceptului de substituţie (AGD, 91).

În teoria sa de semiotică literară M.Riffaterre (MRS, MRP) preia, oarecum, accepţia din gramatica generativ-transformaţională (Chomsky), şi desemnează prin D, în sens larg, un mecanism specific de producere a textului literar, printr-un model hipogramatic, pornind de la o matrice iniţială.

Într-un sens mai restrîns, Riffaterre asimilează D *expansiunii* (una dintre cele două reguli fundamentale de generare a textului literar – a doua fiind *conversiunea* –, amîndouă instaurînd o echivalenţă între un cuvînt şi un grup de cuvinte), care transformă un semn în mai multe, "derivă" deci dintr-un cuvînt o secvenţă verbală care posedă trăsăturile caracteristice ale acestui cuvînt.

Oprindu-se asupra *poemului în proză*, Riffaterre detectează, la nivelul acestuia, o D *dublă*, proprie lui, care-l face să se deosebească de proză: din matrice derivă simultan două secvenţe, funcţia matricei nerezumîndu-se, ca în poezie, doar la generarea semnificaţiei, ci şi la generarea unei constante formale, coextensivă textului şi inseparabilă de semnificanţă. În felul acesta "textul nu numai că este supradeterminat, dar supradeterminarea sa e vizibilă, atît de vizibilă încît cititorul nu poate să nu o remarce" (MRS, 149).

Tipurile de D *dublă* se prezintă după cum urmează: a) numai una dintre cele două secvenţe derivative este prezentă în text, cealaltă existînd doar în stare implicită (D explicită e o conversiune a D implicite); b) ambele secvenţe sînt ac-

Scanned with OKEN Scanner

tualizate în poem: una reprezintă subiectul şi cealaltă predicatul frazei matrice (ele se opun una alteia prin incompatibilitate semantică); c) ambele secvenţe sînt prezente în text şi se opun una alteia la nivel stilistic – prin prezenţa tropilor în una şi absenţa lor în cealaltă –, astfel încît o D este *literală* şi directă, cealaltă este *figurată* şi periferică (MRS, 155).

Cf. *PRODUCERE, HIPOGRAMĂ, MATRICE, POEM ÎN PROZĂ, SUPRADETERMINARE.*

Etim. Din fr. *dérivation*.

CDm

DIACRONIE

(e: DIACHRONISM; f: DIACHRONIE; g: DIACHRONIE; i; DIACRONIA; r: DIAHRONIA; s: DIACRONIÁ)

Termenul D are un un sens larg şi unul restrîns.

În sens larg, D este "modificarea unei părţi a elementelor pertinente ale codului" (TDS, 235). Fenomenul este interpretat din punct de vedere istoric, în transformările sale succesive. "Schimbarea sistemului într-o altă stare" permite o analiză a istoriei "după reguli de transformare" (JFC$_2$, 120).

În sens restrîns, termenul a fost folosit pentru prima oară de Ferdinand de Saussure (cf. *Cours de linguistique générale*, 1916), care s-a pronunţat pentru o separare netă între lingvistica sincronică (studiul aspectului static al limbii) şi lingvistica diacronică (studiul evolutiv al fenomenelor limbii). Încercînd să depăşească această dihotomie, Emile Benveniste consideră că investigaţia diacronică poate conduce la "stabilirea a două structuri succesive şi identificarea relaţiilor dintre ele" (EBP$_1$, 9).

D semiotică a operei literare – bazată pe ideea "dialecticii codului şi mesajului" (UEA, 301) – are ca principale direcţii: "cercetarea *mutaţiilor* ideolectului estetic" (istoria formelor şi stilurilor), "ancheta despre *formarea* sa" (studiul genetic al operei), "repertoriul modurilor de *permanenţă* ale ideolectului" (operele aceluiaşi autor, şcoli literare, genuri) (UEA, 131).

Julia Kristeva vorbeşte despre existenţa unei D narative. Romanul nu mai este analizat doar ca structură, ci ca structurare retorică. Noţiunea de "transformare diacronică" "adaugă modelului generator al textului romanesc mecanismul intertextualităţii" (JKT$_1$, 19). Datorită D, dialogul mai multor texte "suspendă fixitatea sensului" (JKT$_1$, 18), relevînd şi specificitatea textului literar în raport cu textul denotativ.

Acelaşi concept de intertextualitate permite abordarea problemei din perspectiva poieticii şi poeticii, ca şi din cea a esteticii receptării. Poietica – ştiinţa operei pe cale de a se construi – este "o lectură în mod necesar intertextuală, o diacronie rezolvată într-o sincronie, un timp al unor texte succesive spaţializat prin lectură care este opera pe cale de a se face" (IMM, 185). În momentul receptării, "opera în alcătuirea ei sintactică (poetică)" este "construită şi deconstruită alternativ, prin dimensiunea diacronică a lecturii intertextuale" (IMM, 185). Intertextualitatea, în accepţia restrînsă a termenului (interacţiune textuală în cadrul unei opere sau între toate cărţile aceluiaşi autor), impune "o relaţie sincronică şi diacronică totodată, într-o tensiune dialectică" (IMM, 186).

Istoria literară urmăreşte astăzi să dea o nouă dimensiune cercetării diacronice, neglijată, în ultimele decenii, în favoarea celei sincronice. Reprezentanţii esteticii receptării au încercat să reconcilieze cele două puncte de vedere prin stabilirea unor conexiuni între apropierea estetică şi cea istorică faţă de opera de artă. H. R. Jauss priveşte istoricitatea literaturii sub trei aspecte: D: "receptarea operei literare de-a lungul timpului", *sincronie*: "sistemul literar

într-un anumit moment al timpului" şi "succesiunea sistemelor sincronice", "raportul între evoluţia intrinsecă a literaturii şi cea a istoriei în general" (HJE, 63).

Studiile literare actuale au un dublu scop; ele propun atît o lectură verticală, cît şi una orizontală a operei literare. Fiecare etapă a unei serii culturale este detaşată, articulată cu alte serii, apoi reintegrată într-o structură mai largă. Descrierea structurală a textului este dublată de o înţelegere istorică, analiza evoluţiei formelor literare, de o analiză a funcţionării lor. Mai ales noua poetică a genurilor – concepută ca "un loc de întîlnire între poetica generală şi istoria literară evenimenţială" (TTD, 52) – şi teoria instituţiei literaturii (Jacques Dubois) reprezintă o deschidere spre perspectiva diacronică. Studiul diacronic urmăreşte constituirea şi modificarea genurilor şi redistribuirea lor în noi ansambluri, ca şi schimbările survenite, de-a lungul timpului, în sistemele de lectură.

Cf. *SINCRONIE; INTERTEXTUALITATE; RECEPTARE; GEN; COD.*

Etim. Din fr. *diachronie*; gr. *dia* = "de-a lungul" + *khrônos* = "timp".

ASr

DISCRET

(e: DISCREET; f: DISCRET; g: DISKRET; i: DISCRETO; r. DISKRETNOE; s: DISCRETO)

Se consideră că proiecţia discontinuului asupra continuului reprezintă prima condiţie a inteligibilităţii lumii. Problematica acestei "proiecţii" ţine de epistemologia generală, depăşind, prin urmare, domeniul strict semiotic, în care orice mărime este considerată ca fiind continuă anterior articulării sale (înaintea identificării ocurenţelor-variante ce permit alcătuirea claselor, sau, altfel spus, a unităţilor discontinui). Întrucît termenul de discontinuu pare a se raporta cu precădere la sintagmatică, uzajul a consacrat pentru definirea unităţii semiotice conceptul de D, în pofida faptului că acesta din urmă nu beneficiază de o definiţie în sensul propriu al cuvîntului: a fost mai curînd "interdefinit", inserat în reţeaua unor concepte înrudite.

Dacă universul este asimilat cu tot ceea ce există, discursul apare ca un ansamblu de semnificaţie, iar caracterul construit al unităţilor semiotice autorizează definirea lor ca unităţi D, distincte unele de altele în interiorul combinaţiilor lor sintagmatice şi opozabile unele altora pe axa paradigmatică. Termenul de D apare astfel ca antonimul lui continuu, o unitate fiind D atunci cînd poate fi separată şi izolată de alte unităţi. În lingvistică, analiza limbajului autorizează afirmaţia conform căreia toate unităţile sînt elemente D ce apar ca "secţiuni" în ansamblul fenomenelor continui. Brøndal înscrie D ca pe o subarticulare a Totalităţii, considerată ca făcînd parte din articularea semantică generală a cantităţii. Totalitatea poate fi tratată fie ca o categorie articulată în termenii săi contrari – integralul (*totus*) şi universalul (*omnis*) –, fie ca o sub-articulare a primului termen, fapt care înlesneşte sesizarea sa din două unghiuri diferite: ca mărime D, distinctă de tot ce nu este ea (*unus*), dar şi ca mărime întreagă, percepută în indivizibilitatea sa (*totus*). La rîndul ei, integralitatea se articulează – tot după Brøndal – în D şi globalitate. D constituie astfel una dintre proprietăţile fundamentale recunoscute limbajului de către lingvistică. Diversele tipuri de analiză au determinat şi apariţia unor divergenţe: structuralismul funcţional, de pildă, consideră fonemul drept o unitate discretă la nivel fonematic, în timp ce, la acelaşi nivel,

Scanned with OKEN Scanner

curba intonaţiei este nesegmentabilă. În perspectivă distribuţionalistă, dimpotrivă, curba intonaţiei poate fi segmentată în morfeme distincte unele de altele. Generalizînd, putem afirma că D serveşte, ca şi în logică sau matematică, la definirea unităţii semiotice, construite prin intermediul conceptelor de identitate şi alteritate. O unitate D se caracterizează printr-o ruptură a continuităţii în raport cu unităţile vecine, fapt pentru care ea serveşte drept element constitutiv al altor unităţi. În măsura în care este format din unităţi distincte unele de altele, unităţi ce fac parte dintr-un sistem cu număr limitat de elemente, enunţul este o mărime D. Fonemele ce alcătuiesc morfemele unei limbi sînt şi ele unităţi D – substituirea de foneme atrage după sine o variaţie semnificativă a morfemului. Morfemele, la rîndul lor, sînt unităţi D. Caracterul D al unităţilor lingvistice constituie condiţia fundamentală a segmentabilităţii enunţurilor, altfel spus, a posibilităţii de a segmenta lanţul vorbirii, luat ca o mărime D, în unităţi de diferite ranguri.

Pornind de la constatarea că universul manifestat, în ansamblul său, formează o clasă definibilă prin categoria "totalităţii", A. J. Greimas, afirmă că această categorie, articulată în D vs *integralitate*, divizează universul manifestat, realizînd, "în clipa manifestării sale, unul din termenii săi semici în două sub-clase constituite în primul caz din unităţi D, şi în al doilea, din unităţi integrate". La nivelul manifestării ocurenţelor se constată că orice semem, supradeterminat de prezenţa, în interiorul său, a clasemului "discreţie", se instituie ca obiect unitar şi produce drept "efect de sens" ideea de "substanţă". Invers, orice semem care comportă clasemul "integralitate" se prezintă drept un ansamblu integrat de determinări semice. "Universul semantic manifestat sub formă de sememe, considerat ca o clasă a claselor, apare astfel ca un univers sintactic imanent, capabil de a genera unităţi de manifestare mai mari. Propunem să se reţină numele de actant pentru a desemna sub-clasa de sememe definite drept unităţi D şi cel de predicat pentru a denumi sememele definite drept unităţi integrate. Combinaţia dintre un predicat şi cel puţin un actant va constitui astfel o unitate mai mare, căreia îi putem rezerva numele de mesaj (semantic). Manifestarea sintactică, organizată în mesaje, apare ca o nouă combinatorie foarte simplă. Activitatea sintactică, situată în interiorul unui corpus, constă în a institui obiectele pornind de la ceea ce se spune despre evenimentele sau stările lumii. În cadrul universului semantic, luat în ansamblul său, predicatul presupune *a priori* actantul, dar, în interiorul unui microunivers, un inventar exhaustiv de predicate constituie *a posteriori* actantul" (AGS1, 121).

Jacques Dubois foloseşte termenul de D în cadrul definiţiei cuvîntului: D este acea calitate care ne vorbeşte despre "înaltul grad de coerenţă al microsintagmei", fiecare unitate lexicală posedă nişte "repere" ce o delimitează, îi dau contur şi îi asigură coeziunea (JDP, 51).

În efortul de a defini acele criterii specifice vorbirii umane, deosebitoare de sistemele de comunicare animală, Charles Hockett enumeră o listă de 13, apoi 16, aşa-numite *design-features* ale limbii, – printre care şi D. Schema lui Hockett a fost reluată şi de alte modele, printre care şi de cel elaborat de Thorpe în 1972.

Cf. *ACTANT; ACTOR; CATEGORIE; CLASEM; COMBINATORIE; CONTINUU; CORPUS; DISCONTINUU; INTEGRARE; MANIFESTARE; MESAJ (SEMANTIC); PREDICAT; UNITATE; UNIVERS (SEMANTIC).*

Etim. Din fr. *discret*.

MJn

DISCURS NARATIVIZAT

(f: DISCOURS NARRATIVISÉ; g: ERZÄHLENDER DISKURS; i: DISCORSO NARRATORIO; r: NEPOSREDSTVENNÎI DISCURS)

DN poate reprezenta:

1. Discursul personajului tratat ca un eveniment printre altele şi povestit ca atare.

2. Forma cea mai antimimetică de reproducere a discursului personajelor. Platon opunea – în *Republica* – această "povestire pură" (*diegesis*) reproducerii mimetice (GGF$_{III}$, 190-191).

Cf. *DISCURS; DISCURS IMEDIAT; DISCURS REPRODUS; DISCURS TRANSPUS; DISCURS INDIRECT LIBER; MONOLOG INTERIOR.*

Etim. Din fr. *discours narrativisé.*

ACl

DISCURS REPRODUS

(f: DISCOURS RAPPORTÉ; i: DISCORSO RIPRODOTTO; r: KOSVENNAIA RECI; PODRAJAEMÎI DISKURS)

DR poate reprezenta:

1. Citarea literală de către narator a propriului său discurs sau a discursului altui (altor) personaje.

2. Forma cea mai mimetică a povestirii care asumă discursul naratorului sau al personajelor. De esenţă dramatică, DR a fost adoptat de roman ca procedeu fundamental al dialogului şi al monologului. DR se deosebeşte de discursul imediat prin prezenţa formulelor narative introductive (GGF$_3$, 190-195).

Cf. *DISCURS; DISCURS IMEDIAT; DISCURS NARATIVIZAT; DISCURS TRANSPUS; DISCURS INDIRECT LIBER; MONOLOG INTERIOR.*

Etim. Din fr. *discours rapporté.*

ACl

DISCURS TRANSPUS

(f: DISCOURS TRANSPOSÉ; i: DISCORSO TRASPOSTO)

DT poate însemna:

1. Reproducerea discursului naratorului sau al personajului în stil indirect.

2. Formă mai mimetică decît discursul narativizat, DT se caracterizează totuşi prin prezenţa marcată a naratorului, care integrează cuvîntul altuia propriului său discurs, uneori condensîndu-le sau chiar interpretîndu-le. DT se deosebeşte de discursul (stilul) indirect liber prin prezenţa verbului declarativ (GGF$_3$, 190-192).

Cf. *DISCURS; DISCURS IMEDIAT; DISCURS NARATIVIZAT; DISCURS REPRODUS; DISCURS INDIRECT LIBER; MONOLOG INTERIOR.*

Etim. Din fr. *discours transposé.*

ACl

DURATĂ

(e: DURATION; f: DURÉE; g: DAUER; i: DURATA; r: PRODOLJTEL'NOST'; s: DURACIÓN)

Durata este un concept filozofic, cu numeroase implicaţii în literatură. Transformarea viziunii asupra D poate fi studiată paralel cu evoluţia experienţei umane a timpului. Diversele momente ale existenţei "se ordonează unul în urma celuilalt, într-o manieră orizonta-

lă, de-a lungul unei linii care este cea a duratei" (GPH4, 9). Pentru a trece de la clipă – "bază a timpului" – la D sînt necesare "un efort şi o mişcare a spiritului" care conduc la obţinerea "unităţii temporale" a fiinţei (GPH3, 23-24). Modalitate a gîndirii mai bogată în substanţă decît altele (GPE, 273), sentimentul D este cel care, după opinia lui Georges Poulet, dă naştere "conştiinţei de noi înşine ca fiinţe temporale" (GPE, 38).

În literatura narativă, se poate constata diferenţa între D exterioară, cronologică şi D psihologică, existenţială. Principalele teme ale filozofiei lui Henri Bergson – care a influenţat profund literatura de la începutul secolului al XX-lea – sînt cunoaşterea şi natura D, ca şi raporturile acesteia cu timpul. Reluînd distincţia carteziană între cele două entităţi, gîndirea bergsoniană este construită pe ideea unei D trăite de conştiinţa individuală, în care succesiunea momentelor sau stărilor psihice se caracterizează prin fuziune şi organizare. Concepută ca o creaţie liberă, D are o valoare ontologică şi devine adevăratul timp al romanului modern. Precursori ai acestui roman, Gustave Flaubert şi Henry James sînt creatorii D interioare, care înlocuieşte treptat D epică. Evenimentele sînt prezentate potrivit opticii personajelor, care trăiesc acut conştiinţa temporalităţii. Formată dintr-o multitudine de momente efemere, D este considerată, în romanul anilor '20, un timp "cumulativ", care poate fi posedat şi care, "semnifică plenitudinea Eului" (MZR, 235).

Din perspectiva filozofiei lui Gaston Bachelard – care a încercat să pluralizeze şi să dialectizeze D – s-a stabilit şi opoziţia între nuvelă – ce corespunde clipei – şi roman, care dobîndeşte o nouă dimensiune, densitatea D (cf. CMA, 143). În forma sa cea mai elaborată, romanul este o interferenţă de D: lineară, deschisă, intimă, multiplă. Georg Lukács crede, de altfel, că numai romanul, "ca formă a dezrădăcinării transcendentale a ideii", poate să asume D printre "principiile sale constitutive" (GLT, 124).

D este un factor important şi în analiza structurală a textului. Între timpul ficţiunii şi timpul discursului, se instaurează raporturi de D care depind de "natura modurilor narative" şi care determină "viteza" naraţiunii (RBR, 139). Este vorba despre relaţiile dintre "durata variabilă a evenimentelor (diegezei) sau a segmentelor diegetice şi pseudodurata relatării lor în povestire" (GGF3, 78). Celelalte raporturi sînt, după Gérard Genette, *ordinea* ("raporturile dintre *ordinea* temporală a succesiunii evenimentelor în diegeză şi ordinea pseudo-temporală a dispunerii lor în povestire" (GGF3, 78)) şi *frecvenţa*, adică "relaţiile dintre capacităţile de repetiţie ale istoriei şi acelea ale povestirii" (GGF3, 78). Ca "figuri" ale D sînt amintite: elipsa, pauza descriptivă, rezumatul şi scena. În *Nouveau Discours du récit*, 1983, G. Genette preferă însă termenului de D, cel de *viteză*.

Există coincidenţă între cele două D (a ficţiunii şi a discursului) (= "scenă") atunci cînd "discursul reproduce strict datele temporale ale povestirii" şi aceasta se întîmplă în "dialogul care ilustrează înseşi cuvintele schimbate" (JDR, 177) sau în "monologul «stenografiat» al eroului" (ODD, 402).

D naratorului a fost interpretată ca o D "bogată şi complexă" (RBR, 143), spre deosebire de D cronologică a redactării. Un al treilea nivel este format de D lecturii sau, în teatru, de D reprezentării scenice.

D apare şi ca un element al raportului povestire-istorie. În acest caz, D se referă la limitele temporale între care are loc un eveniment, fiind definită ca "un timp al istoriei relativ îndelungat" (JLT, 54) sau "cantitatea de timp pe care un eveniment se presupune că o ocupă" (MBN, 4).

Cf. *TIMP; TEMPORALITATE; CRONOLOGIE; ROMAN.*

Etim. Din fr. *durée*; it. *durata*.

ASr

Scanned with OKEN Scanner

E

ENTROPIE

(e: ENTROPY; f: ENTROPIE; g: ENTROPIE; i: ENTROPIA; r: ENTROPIA; s: ENTROPÍA)

În domeniul semioticii, termenul de E este definit ca în teoria comunicării care, la rîndul ei, l-a preluat din termodinamică. E este o mărime variind în funcţie de "gradul de incertitudine al apariţiei fiecărui semnal", grad care creşte o dată cu mărirea numărului de răspunsuri posibile şi scade cînd numărul acesta se micşorează (JDL, 193). Pentru Umberto Eco, "E unui sistem este starea de echiprobabilitate spre care tind elementele sale" (UEA, 47; cf. UET, 60). Termenul se referă, prin urmare, la starea de dezordine a sistemului informaţional, căreia i se opune ordinea introdusă de un cod (sau sistem de probabilitate, UEA, 47-48, UET, 57, 60). Codul limitează posibilităţile de alegere a răspunsurilor, cu toate că, dialectic vorbind, el este, ca şi E, o noţiune relativă. Sursa reală de semnale are o anume E în comparaţie cu codul, dar acesta are şi el o E în raport cu numărul nedefinit de mesaje pe care-l face posibil (UEA, 57). Ca şi relaţiile stabilite între cod şi mesaj, model şi inovaţie, închidere şi deschidere, raportul dintre ordine şi E este suplu şi cheamă o multitudine de precizări cicumstanţiale. Eco îşi concepe demersul ca o depăşire a structuralismului ontologic, semiotica devenind, în perspectiva lui, un studiu al structurilor istorice, al codurilor efemere organizate în cultură. Altfel spus, după UEA, acel "cîmp al jocului", "combinatorie de înaltă E" "care este modelul Q (Quillian) al universului" (UEA, 400-401). În acest spaţiu intră, în mod firesc, şi comunicarea poetică sau, mai larg încă, estetică.

Cf. *COD; COMUNICARE; MESAJ; SEMNAL; SISTEM.*

Etim. Din fr. *entropie*; gr. *entropía*, = "confuzie"

MCp

EROU

(e: HERO; f: HÉROS; g: HELD; i: EROE; r: GHEROI; s: HÉROE)

E a fost definit ca "o schemă abstractă a tipurilor de valori umane, diferenţiate pe culturi şi structuri sociale" (ECL, 149).

Scanned with OKEN Scanner

În sensul restrîns al termenului, el reprezintă un model: eroic, religios sau etic, fiind adesea "substitutul, dublul, delegatul unei ordini magico-religioase" (MZS, 100). Sînt astfel consideraţi E protagoniştii epopeilor şi tragediilor antice, ca şi cei ai epopeilor medievale sau ai basmelor populare. În poeticile Antichităţii, E "galvanizează acţiunea şi experienţa", situîndu-se "ca o paradigmă vie în centrul naturii şi în inima destinului" (SBM, 8). Principala distincţie între E şi personaj – care-şi face apariţia în arta narativă europeană în secolul al XII-lea – este cea între mitic şi romanesc. "Individul romanesc" devine un adevărat personaj cînd el încetează "să aparţină unui gen uman global şi nediferenţiat, ca şi unei ordini divine sau semidivine" (MZS, 100).

Se vorbeşte însă de E şi în textele romaneşti şi dramatice ale secolelor următoare. Mai ales epoca romantică a permis – odată cu pătrunderea subiectivităţii în universul operei de artă – afirmarea fiinţei de excepţie sau a "individului de esenţă" (MBR_{II}, 81). În literatura secolului al XIX-lea, E este construit ca "o proiecţie a individului asupra grupului" (MBR_{II}, 75).

Clasificarea lui Northrop Frye (în RSA, 23-24 şi NTA, 38-40) – care are drept criteriu capacitatea de acţiune a E – se inspiră din teoria lui Aristotel (*Poetica*) privind gradul diferit de elevaţie al personajelor. Această tipologie are în vedere sensul larg al termenului E şi cuprinde evoluţia tuturor formelor literare. Criticul canadian evidenţiază astfel existenţa a cinci mari categorii de E: fiinţa divină din povestirile mitice; E de romanţ – fiinţa umană dar ale cărei aventuri extraordinare trimit la legendă; E conducător (*leader*) din poemele epice şi tragedii, reprezentînd "modul mimetic superior" (*high mimetic*); personajele principale din unele comedii şi romane realiste, care reprezintă "modul mimetic inferior" (*low mimetic*); personajul "modului ironic", inferior cititorului "în putere sau inteligenţă". La rîndul său, H.R.Jauss propune cinci "modele de interacţiune în identificarea cu eroul literar", în funcţie de modalităţile diferite de receptare: asociativă, admirativă, simpatetică, kathartică, ironică (HJE_1, 257).

Critica sociologică (Georg Lukács, Lucien Goldmann) a impus şi noţiunea de "E problematic", personajul în comuniune sau în conflict cu lumea. Spre deosebire de epopee şi de basm, romanul se caracterizează, încă de la apariţia sa, printr-o ruptură între E – aflat în căutarea valorilor autentice – şi societatea degradată.

În romanul modern îşi face apariţia insul banal, anonim, numit şi antierou (Antieroul există, de fapt, şi în romanele secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, ca o antiteză a E romanesc). Teoreticienii Noului roman, care au negat valabilitatea unor categorii ale romanului tradiţional, anunţînd agonia personajului, nu pot considera E decît drept o "diferenţiere arbitrară" sau o "figură convenţională" (Nathalie Sarraute, în RSA, 211).

Critica secolului al XX-lea – mai ales cea de orientare structuralistă – asimilează adesea E cu protagonistul operei, "cel mai sesizabil personaj literar" (WKO, 496), spre care converg toate firele intrigii şi care asigură dinamica formulei romaneşti. Intervine aici un criteriu de ierarhizare în sistemul relaţional al personajelor. Pentru Mihail Bahtin, E este un "factor de stratificare a limbajului romanului şi de introducere a plurilingvismului" (MBL, 180), faptele sale fiind întotdeauna subliniate şi pe plan ideologic. Punctul de plecare al acestor interpretări este opera formaliştilor ruşi, primii care s-au interesat de problema distribuirii personajelor în clase şi de raportul emoţional care se stabileşte între E şi cititor (simpatie-antipatie). E, "personajul cu nuanţa emoţională cea mai vie şi mai marcată", după opinia lui B.Tomaşevski (cf. TTT, 295), este superior celorlaţi şi prin "cunoştinţele sale magice" sau prin "puterea sa" (VPR, 85). Vladimir Propp se referă aici la basmul fantastic, în care E este figura cen-

Scanned with OKEN Scanner

trală dintr-o serie de şapte personaje. Fiinţă exemplară, el este cel care provoacă conflictul şi-l privează, în cele din urmă, pe răufăcător de valorile dobîndite (cf. VPM). El este ajutat, în acţiunile sale , de o unealtă năzdrăvană – obiect sau animal – "personificare a puterilor eroului" (VPR, 202).

Aceleaşi conotaţii valorizante apar şi în diversele modele actanţiale, unde E este confundat cu "forţa tematică" (Etienne Souriau, Guy Michaud) sau cu "subiectul" (A.J.Greimas). E este "un individ care se desprinde de societate" şi care-şi "asumă o misiune, cu scopul de a pune capăt alienării şi de a restabili ordinea socială perturbată" (AGE, 246). Raportul de diferenţă sau de libertate reciprocă între eroul actant – caracterizat prin mobilitate – şi cîmpul semantic înconjurător, pe care acesta trebuie să-l străbată pentru a învinge obstacolul, determină mişcarea subiectului operei (cf. ILS).

Luînd în discuţie doar criteriul funcţionalităţii, Jaap Lintvelt preferă să folosească termenul E, pentru a evita ambiguitatea termenului *personaj*. E sau actorul este un "personaj care acţionează" (JLT, 28); el are o funcţie de acţiune spre deosebire de personajul-narator, cu o funcţie de reprezentare. (Există, de asemenea, personaje ce cumulează cele două funcţii).

Problema a fost reexaminată, pe baze noi, de Philippe Hamon, în tentativa sa de a stabili principiile unei semiologii a personajului. E se defineşte printr-un sistem axiologic valorizat de o cultură, ca şi prin punerea sa în relief (graţie unor tehnici variate: focalizare, emfază, modalizarea enunţului). Ph. Hamon recurge la şase procedee pentru a realiza o analiză imanentă a E şi a fixa locul lui în procesul narativ: clasificarea diferenţială, distribuţia diferenţială, autonomia diferenţială, funcţionalitatea diferenţială, predestinarea convenţională, comentariul explicit. Componentă a socio-stilisticii personajului, chestiunea este legată la Ph. Hamon de lizibilitatea şi de tranzitivitatea textului care presupun întotdeauna o coincidenţă între E şi "un spaţiu moral valorizat" (cf. RBP, 153), între anumite scheme de personaje şi anumite coduri estetice, filtre culturale sau constrîngeri ideologice, considerate ca un "ansamblu de valori instituţionalizate".

Cf. *PERSONAJ; ACTANT; ROMAN; MIT.*

Etim. Din fr. *héros*; lat. *heros* = "semizeu"; gr. *hêrôs*.

ASr

EUFEMISM

(e: EUPHEMISM; f: EUPHÉMISME; g: EUPHEMISMUS; i: EUFEMISMO; r: EVFEMIZM; s: EUFEMISMO)

E este o figură de gîndire care constă în atenuarea, prin substituire sau perifrază, a unei exprimări brutale, jignitoare, sau triviale (deci prin evitarea termenului propriu). Dumarsais (cf. GDE, 140-141) afirmă că "se pot raporta la E acele perifraze sau *circumlocuţiuni* cu care un orator delicat îmbracă cu abilitate o idee pe care ar fi periculos sau imprudent s-o prezinte pe faţă". Grupul μ consideră că E, metalogism obţinut prin suprimare-adjoncţiune, se poate prezenta fie ca o litotă, fie ca o hiperbolă deşi, "de cele mai multe ori, E spune şi mai mult şi mai puţin în acelaşi timp", suprimînd "dintr-un enunţ socotit obiectiv seme apreciate ca stînjenitoare sau superflue, pentru a le substitui seme noi" (JDR, 137).

Folosirea E este dictată de exigenţele comunicării, de necesitatea adaptării la împrejurări, la "tonul general", pe plan social şi estetic (cf. MCS).

Cel mai frecvent este E *verbal* care înlocuieşte printr-o perifrază un verb cu sens neplăcut. Uneori, E este expresia fricii superstiţioase: o realitate înspăi-

mîntătoare este numită prin E pentru a i se diminua forţa malefică (situaţii prezente mai ales în textele ce reflectă o psihologie primitivă). Acestea sînt în special E *onomastice*.

H.Morier analizează un caz aparte de folosire a E – cel generat de mecanismul psihologic al inhibiţiei (studiat de psihanaliză). În anumite situaţii de mare excitaţie nervoasă, anumite cuvinte, prohibite de educaţie, prudenţă, sînt pe punctul de a fi rostite. Dacă inhibiţia este puternică, ele vor fi înlocuite, în ultima clipă, cu altele care pot să păstreze o asemănare doar formală cu "originalul" (HMR1, 465).

De multe ori, E are un substrat ironic.

Cf. *ANTIFRAZĂ, HIBERBOLĂ, IRONIE, LITOTĂ, PERIFRAZĂ.*

Etim. Din gr. *eufemismós* = "zicere de bun augur"; prin filieră franceză.

CDm

F

FABULĂ

(e: FABLE, STORY; FICTION; f: FABLE; HISTOIRE; g. FABEL; i: FAVOLA; r: FABULA; s: FÁBULA)

În teoria literară, termenul se foloseşte cu următoarele accepţii:

1. Specie a genului epic constînd într-o scurtă naraţiune în care acţiunea este săvîrşită de animale personificate. F poate fi scrisă în versuri sau în proză şi, compoziţional, comportă două secvenţe: acţiunea propriu-zisă şi expunerea moralei sau morala. Morala are o întindere mai mică şi este structurată aforistic. De regulă, cea de a doua secvenţă a fabulei se plasează la sfîrşitul textului, dar ea poate fi şi prepusă sau infuzată în corpul naraţiunii. Între formele literare, F se detaşează prin rezistenţa la modificările dictate de evoluţia literaturii ca atare. Fiind preferată de literatura antică şi de literatura clasicizantă, această specie poate fi totuşi identificată în toate epocile. F foloseşte ca procedeu alegoria pură.

2. F se numeşte şi o naraţiune alegorică în versuri sau în proză care urmăreşte avansarea, prin analogie, a unor îndemnuri morale şi a unor pilde. Pentru acest sens al fabulei se foloseşte şi cuvîntul APOLOG.

3. Cea de a treia accepţie a termenului fusese surprinsă încă de Aristotel (cf. ARP) care identifica F cu "o îmbinare de fapte" şi cu "structuri de întîmplări". Cu acest ultim sens, F se apropie de ceea ce de regulă numim SUBIECT.

Există şi opinii după care F este o expresie particulară a subiectului, schema acestuia, adică subiect redus la structura strict evenimenţială. Întîlnim şi părerea contrară după care subiectul este o schemă evenimenţială iar F reprezintă sistemul de evenimente, combinatoria acestora. Formaliştii ruşi au impus următorul sens pe care l-au conferit F V. M. Jirmunski (cf. *Zadaci poetiki*) şi Boris Tomaşevski (cf. BTT): ansamblul motivelor unei naraţiuni, în succesiunea lor temporală şi cauzală. Fiind o sumă a întîmplărilor, de povestit, F este considerată materialul pentru construcţia tramei narative (sau dramatice). Acest material, însă, nu este neutru din punct de vedere estetic, pentru că el presupune o selecţie în diversitatea realului, opţiuni, din partea autorului, pentru un anumit tip de întîmplări pe care le reţine

Scanned with OKEN Scanner

şi le combină. Modul de combinare a evenimentelor în text (prin inversiuni, inserţii, încadrament etc.) ţine, după părerea aceloraşi formalişti ruşi, de *subiect*. Gramatica narativă rusă şi franceză vorbeşte de un *timp al* F, ca timp al acţiunii propriu-zise, şi de un *timp al subiectului*, ca timp al naraţiunii. Termenul F este folosit în gramatica narativă de extracţie franceză în paralel cu termenul *"istorie" (histoire)*.

Dezvoltînd sugestii avansate de VPM, G. Genette, T. Todorov şi J. Kristeva întreprind analiza pe orizontală a F căreia îi urmăresc funcţiile şi aspectul diacronic (o acţiune naşte altă acţiune) sau în care decupează acţiuni în tranşe succesive, punînd în evidenţă configuraţii de sincronie (dimensiunea verticală a F). Ei consideră secvenţa elementară evenimenţială unitatea de bază a acestui fel de analiză. Această secvenţă elementară comportă trei aspecte:

1. ea prezintă o situaţie ce deschide posibilitatea unui comportament sau a unui eveniment; 2. tot ea poate consemna trecerea în act a acestei posibilităţi; 3. în sfîrşit, secvenţa elementară ne poate propune finalizarea acţiunii.

Se vorbeşte de o F *închisă* şi de o F *deschisă*, de o F cu final clar conturat şi, respectiv, fără final. Dar închiderea şi deschiderea F sînt relative, întrucît închiderea unui timp este de fapt deschiderea altui timp. Cel mai adesea F se deschide către un timp profetic, utopic sau etern moral (vezi finalurile romanelor lui Kafka). Există o situaţie limită a F cînd aceasta încetează să mai fie şir de evenimente desfăşurate de la secvenţă la secvenţă, cînd ea este repetarea aceleiaşi situaţii evenimenţiale (de acest tip de F uzează N. V. Gogol, J. Joyce, S. Beckett sau Eugen Ionescu).

Cf. SUBIECT; ACŢIUNE; EVENIMENT.

Etim. Din lat. *fabula* = "vorbire", "istorie", "povestire".

LCt

FIGURABILITATE

(e: FIGURABILITY; f. FIGURABILITÉ; g: FIGURALDEUTUNG; r. FIGURAL'NOST')

Este un termen care are circulaţie îndeosebi în poietica şi semiotica de inspiraţie psihanalitică. JKR, 60, de ex. denumeşte F "articularea specifică pentru un sistem de semne între semiotic şi tetic". Şi pentru JBI, 70, F "este formula de bază pe care se desfăşoară acţiunea proceselor primare".

JBI reia o teză dezvoltată de J.F.Lyotard (1971), potrivit căreia delirul reprezintă irumperea "figuralului" în discurs; în optica lui JBI, F e o condiţie fundamentală şi mereu activă, "fără de care nu există *sistem primar* şi nici discurs inconştient". În discurs sau în text, inconştientul se manifestă în mod figurat, întrucît inconştientul tratează lingvisticul ca pe un "real", manipulînd conceptul la modul exclusiv perceptual (prin transmutaţii forţate, care compensează absenţa de logică secundară), dar şi detaşînd "dimensiunea vizual-acustică a cuvintelor de ceea ce le este atribuit, indexat ca material mental şi referenţial, pentru a o face să acţioneze ca un material autonom, ca materie-reprezentare, pol psihic prin ipoteză al pulsiunii somatice" (JBI, 96).

Încă de pe cînd se ocupa cu modalităţile de elaborare a visului, Freud a prevăzut printre cele patru mecanisme ale acestuia şi "luarea în considerare a F" ca pe o formă de "reprezentare" (= *Darstellung*) ce se plasează după "condensare" şi "deplasare" şi înainte de "elaborarea secundară" (SFS, 336). F determină "gîndurile onirice" să sufere "o selecţie şi o transformare care le fac apte de a fi reprezentate în imagini, mai ales vizuale. Această «condiţie regulatoare a visului» orientează deplasările către substitute de *imagini*" (*VSI*, 55). Analogia dintre producţia literară şi vis a fost susţinută de Freud ca şi de majoritatea adepţilor acestuia. Însă procesul creaţiei

literare – care presupune F – nu este pus de toţi cercetătorii literari numai pe seama inconştientului; modelul psihanalitic tradiţional a fost adeseori amendat, deoarece chiar dacă se poate admite o anumită "regresiune" înspre "primar", nici măcar în vis "cenzura" nu este cu totul suspendată, iar în ce priveşte producţia literară, «se poate ajunge la un preconştient», de ex. după opinia americanului E.Kris (1953) care îl combătea pe concetăţeanul său D.Schneider (1950) (NGP, 141).

Cf. *FIGURĂ; IMAGINE; SIMBOL.*

Etim. Din fr. *figurabilité.*

VPn

FIGURĂ

(e: FIGURE; f; FIGURE; g: FIGUR; i: FIGURA; r: FIGURA; s: FIGURA)

De origine latină, termenul F a însemnat la origine *formă* ("forma exterioară a unui corp"), alcătuire, aspect – fiind utilizabil şi în geometrie; s-au adăugat sensurile de "reprezentare a unei forme" ("prin desen, pictură, sculptură") şi de "chip omenesc" ş.a.m.d.

În retorică, F a dat loc, încă din antichitate, la dezbateri îndelungi, mai ales în legătură cu categoria tropilor. Termenul relativ echivalent cu F folosit de Aristotel, *schema*, reprezenta "structura frazei" şi era una dintre cele trei condiţii fundamentale ale frumuseţii stilului (ACR, 468). Cînd începe să trateze despre F, Quintilian precizează că ele sînt "numite de greci *schemata*" (QUO_3, 5), însă, după ce defineşte tropul, el revine: "Termenul de «figura», după cum reiese din cuvîntul însuşi, este o înlănţuire de cuvinte diferită de felul de exprimare obişnuit" (QUO_3, 6). Aşadar, F avea la început o natură prevalent sintactică; totuşi QUO_3 se arată destul de ezitant, observînd că distincţia dintre tropi şi F nu este pr ea importantă ("Ornamentele de stil de spre care vorbim, fie că sînt denumite tropi, fie F, vor avea acelaşi rol"). Ulte ior, el constată că "termenul acesta (= F) , de fapt, are două sensuri. În primul rînd, înseamnă orice formă pe care o îmbr ică gîndirea, aşa cum corpurile au o a titudine diferită, după felul cum sînt pu ase. În al doilea rînd, e ceea ce se nume ste *schema* – o schimbare făcută intenţi onal în sens ori în cuvinte... Dar dacă nu mim F anumite atitudini şi, aş zice, gest uri, va trebui să înţelegem aici prin sc hema numai transpunerea într-o expres ie poetică şi oratorică a vorbirii simple ş i la îndemîna tuturor... Deci considerăm F o formă reînnoită a vorbirii printr-un me ţeşug artistic" (QUO_3, 8).

Variaţiile c unoscute în cursul Evului mediu – şi ch iar mai tîrziu pînă la începutul secolul ui al XIX-lea, de definiţia F schiţată de Q uintilian au avut o însemnătate relativă , neizbutind să depăşească efectiv un c adru ce-i fusese oarecum trasat. În sec. XVII, logicienii de la Port-Royal conside rau F ca pe o "expresie (şi impresie) a un ei emoţii" (TTS_1, 129) – în timp ce Pascal arăta că F "este purtătoare de absenţă ş i de prezenţă" (GGF, 90).

Tratatul de retorică tradiţională cu cea mai mar e circulaţie în Franţa sec.XVIII a apă rut în 1730, fiind datorat lui Dumarsais care nu împărtăşea întru totul poziţia l ui Quintilian, insistînd asupra laturii d e originalitate a F: "F sînt maniere de a v orbi deosebite de altele printr-o modifi care specifică, prin care sînt reduse fieca re la o specie aparte şi le face să devină fie mai vioaie, fie mai nobile sau mai plăcute decît acele maniere de a vorb i care exprimă acelaşi fond de gîndire, fără a avea altă modificare deosebită" (TTS_1, 145).

În istoricul de finiţiei F, Todorov distingea două orie ntări principale, în retorica mai veche : una preferă s-o realizeze prin semnif icant şi e linia pe care merg teoreticieni ca Dumarsais, Beauzée şi Fontanier (pentru aceştia F fiind "o manieră – m ai puţin simplă, mai frumoasă – de ex primare, care se deo-

sebeşte de o altă expresie cu acelaşi sens") – iar cealaltă, prin semnificat, şi e linia filosofului Condillac (pentru care F sînt "expresiile care desemnează sentimente sau emoţii, spre deosebire de cele care desemnează gînduri pure") (TTS1, 168) – convergentă cu aceea de la Port-Royal.

La un secol după Dumarsais, P.Fontanier îşi definitiva *Manualul clasic pentru studiul tropilor* (1830) la care lucrase mai bine de un deceniu şi care reprezintă un moment culminant în teoria clasică a F şi totodată o încercare de resistematizare, moment a cărui însemnătate au relevat-o G. Genette, Tzvetan Todorov ş.a. "Ca şi Du Marsais, dar într-un fel mai categoric, Fontanier prezintă o dublă definiţie, structurală şi funcţională: F se defineşte în acelaşi timp prin ceea ce este şi prin ceea ce face. Şi dacă Fontanier nu aduce nimic nou în privinţa efectelor F, el se deosebeşte de Du Marsais în definiţia structurală, alegînd a doua cale frecvent utilizată, cea a deviaţiei, dar încercînd să-i dea o preciziune pe care nu o avea înainte" (TTS1, 157). Todorov are în vedere formularea deseori citată: "F discursului sînt aspectele, formele, întorsăturile mai mult sau mai puţin deosebite şi de un efect mai mult sau mai puţin izbutit, prin care discursul, în exprimarea ideilor, gîndurilor şi sentimentelor, ne îndepărtează mai mult sau mai puţin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă şi banală" (PFF, 46). Pentru Genette (care l-a "relansat" pe Fontanier), interesul concepţiei acestuia constă în reunirea în noţiunea de F a tropilor şi a ceea ce Fontanier a denumit – destul de vag, dealtminteri – "non-tropi". Deoarece F se situează la Fontanier undeva între cuvînt (care este privit ca avînd totuşi un rol mai important) şi enunţ, Paul Ricoeur consideră poziţia acestui retorician ca intermediară între aceea a lui Aristotel şi cea a lui Dumarsais (PRM1, 91).

În secolul nostru, formalistul rus V. Sklovski defineşte F ca pe un mijloc "de a întări perceperea obiectelor (înţelegîndu-se prin obiecte şi cuvintele şi chiar sunetele dintr-o operă literară)" (LCP, 51). În limbajul semiotic al lui Hjelmslev, F sînt declarate "non-semne care intră ca părţi de semne într-un sistem de semne", limbile fiind ca atare "sisteme de F care pot servi la formarea semnelor" (LHP, 46). A.J. Greimas găsea că F au o asemănare generală cu definiţiile utilizate în cazul cuvintelor încrucişate: "admiţînd ipoteza că F stilistică poate fi definită ca *distanţa dintre două expresii diferite ale unui aceluiaşi conţinut*, se poate încerca asimilarea acestor *expansiuni literare* cu definiţiile" (AGE, 298). Tzv. Todorov simplifica şi mai mult, socotind F "o relaţie între două sau mai multe cuvinte co-prezente" (TTS1, 127).

În opinia lui H. Mitterand, F "combină semnificantul ideologic şi obiectul poetic", fiind două semnificante "care nu sînt separabile", dat fiind că "au acela şi suport în text şi aceeaşi ţintă în imaginarul cititorului" (HMD, 239, 241).

La G. Genette, "F este concomitent tehnică şi viziune a lumii" (MCR, 83), el fiind de părere că "între literă şi sens, între ceea ce poetul *a scris* şi ceea ce el a *gîndit* se creează o distanţă, un spaţiu care, ca orice spaţiu, posedă o formă. Numim această formă F şi vor fi atîtea F cîte forme vom putea găsi pentru spaţiul de fiecare dată creat între linia semnificantului... şi cea a semnificatului, care, evident, nu este altceva decît un semnificant dat ca literal"... şi: "expresia simplă şi comună nu are formă (decît gramaticală – observaţie făcută încă de Quintilian), în timp ce F are..."; este tocmai ceea ce confirmă "definiţia F ca distanţă dintre semn şi sens, ca spaţiu intern al limbajului" (GGF1, 87, 89). Genette mai preciza că "absenţa riguroasă de F... există în mod efectiv, dar este în retorică ceea ce am numi astăzi un *grad zero*, adică un semn definit prin absenţa de semn" (GGF1, 88).

J. Cohen defineşte de asemenea F printr-o opoziţie, apreciind-o ca pe "un conflict între sintagmă şi paradigmă, discurs şi sistem" (PRM1, 242). Toate aceste

ultime încercări de redefinire îşi află o formă superioară de realizare în HDR care vede în F un termen fundamental pentru orice retorică (printre mai puţinii contestatari ai acestei poziţii s-ar înscrie, de ex., AHM1). Deoarece F reprezintă o "renunţare la acea transparenţă a semnului care e o proprietate a arbitrarităţii sale" (JDR, 18), orice descriere completă a F implică o descriere a abaterii, a mărcii, a invariantului şi a ethosului său (JDR, 45); aceasta şi întrucît F poate fi concepută atît ca o formă fără substanţă, cît şi ca una încărcată cu un "ethos". Sistematizarea propusă de JDR în cazul F aduce (cum remarcă şi PRM1, 250) "un nivel mai înalt de tehnicitate", marele său merit fiind acela de a izbuti să subordoneze realmente tropul (ca pe un "concept slab") F (tratată constant ca un "concept tare").

O problemă strict dependentă de definiţia dată F este aceea a clasificării lor şi a situării faţă de categoria tropilor; ea a dat mult de lucru retoricienilor care – din perioada în care retorica era încă o disciplină aparţinînd artei oratorice – s-au preocupat de evidenţierea a numeroase specii de F, majoritatea purtînd nume greceşti. Multe dintre ele erau prezente deja în poetica şi retorica aristotelică; astăzi, ele se mai întîlnesc doar în paginile unor tratate sau dicţionare speciale.

"Însă după cîte ştiu, nota Quintilian, cei mai mulţi sînt de acord că există două feluri de F; primul fel: ale gîndirii, *dianoias*, adică F de intelect...de sens sau de cugetare – căci au fost denumite în toate felurile – şi al doilea fel, ale vorbirii, *léxeos*, adică de cuvinte, de dicţiune, de elocuţiune, de vorbire sau de cuvîntare, căci denumirea variază; de altfel, nici nu prezintă vreo importanţă" (QUO_3, 10). În ciuda acestei ultime observaţii – pe care o vor relua aproape toţi retoricienii şi neoretoricienii – pasiunea taxinomiilor (impulsionată, probabil şi de "tradiţia" ce s-a îmbogăţit continuu, în loc să se simplifice) nu a încetat să descopere noi "specii". Cicero le-a găsit la greci, Quintilian (care declara, întreacăt: "nu mă impresionează denumirile pe care grecii le inventează cu atîta uşurinţă" – QUO_3, 12) le-a împrumutat de la Cicero ş.a.m.d. După ce a dezvoltat problema tropilor, Quintilian s-a ocupat pe larg de F "care dau strălucire discursului" şi de cele de cuvinte în cap.I al cărţii a IX-a, pentru ca în capitolul următor să dezvolte "F de sens sau de gîndire", însoţindu-şi enumerarea (aşa cum se va proceda mereu ulterior) de exemple din marii reprezentanţi ai diverselor genuri şi mai ales din discursurile lui Cicero. Zădărnicia anumitor subtilităţi nu i-a scăpat lui Quintilian: "Unele F de cuvinte se deosebesc puţin de F de gîndire, cum e, de ex., *ezitarea* (=*dubitatio*)" (QUO_3, 87).

Retorica lui Antoine Foclin (1555) anunţa totuşi, plină de încredere, "o clasificare clară şi completă a F" (RBrCo 16/70, 193); de altfel, în Evul mediu, au circulat liste întregi de *figurae* cu ajutorul cărora operele literare erau analizate după criterii statistice (WKO, 164). Ele au fost reluate, cu modificări accidentale şi minore, de retoricienii din şcoli pînă la intervenţia lui Fontanier, în a cărui clasificare "o frontieră importantă separă F *de semnificaţie* (sau tropii «propriu zişi») de F *de expresie* şi diferenţa fondatoare este tot cea dintre cuvînt şi grupul de cuvinte" (TTS_1, 125). La fel cu Quintilian, Fontanier avea deplina conştiinţă a dificultăţilor – ceea ce o întăreă pe aceea a propriilor merite: "Este adesea greu de apreciat dacă o F ţine mai mult de *gîndire* sau mai mult de *expresie*, astfel încît soarta unui mare număr de F a fost totdeauna incertă"; "există într-adevăr unele pe care le-am putea denumi cameleonice şi care par a aparţine deodată la mai multe clase" (PFF, 48, 405). După o argumentaţie bogată, dar nu absolut consecventă, Fontanier se decide pentru două mari categorii: F-*tropi* şi F-*nontropi*; majoritatea sînt F de cuvinte.

Comentînd clasificarea lui Fontanier, Todorov a schiţat un tablou rezumativ – care are însă defectul că izolează com-

plet figurile de gîndire de non-tropi, ceea ce nu concordă cu viziunea lui Fontanier. Un tablou corect ar avea următoarea alcătuire: F comportă două mari clase: A. *Tropii* (care sînt F *de cuvinte* al căror sens propriu este deturnat) şi care sînt de două categorii: 1. de semnificaţie; 2. de expresie; B. *Non-tropii* care cuprind două subclase: a) F *de cuvinte* al căror sens propriu este conservat şi care sînt de patru categorii: 3. de dicţiune; 4. de construcţie; 5. de elocuţiune; 6. de stil; b) F. *de gîndire* care se manifestă prin discurs, dar nu sînt dependente de acesta, avînd o existenţă absolut intelectuală.

Reamintim în cele ce urmează majoritatea speciilor acestor 7 categorii, pentru a pune în evidenţă mobilitatea criteriilor şi a grupărilor. Altminteri, simpla listare a unor termeni (dintre care mulţi au ieşit cu totul din uz) nu ar avea rost – cu atît mai mult cu cît principalele F sînt definite (în cadrul prezentei TPR) în articolul TROP, în concordanţă cu clasificarea modernă din JDR. Cititorul dornic să afle definiţia amănunţită (însoţită de exemple) a "tuturor" F poate recurge fie la PFF sau la HMR (ed.3-a) – fie la ASD sau GDE – reţinînd totuşi faptul că, pentru retorica antică, sursa de supremă acurateţe rămîne HLH.

P. Fontanier grupează speciile de F astfel:

1. *Figuri-tropi de semnificaţie, într-un cuvînt*: a) prin corespondenţă: metonimia; b) prin conexiune: sinecdoca; c) prin asemănare: metafora; d) trop mixt: silepsa.

2. *Figuri-tropi de expresie, în mai multe cuvinte*: a) prin ficţiune: personificarea, alegoria ş.a.; b) prin reflecţie: hiperbola, aluzia, metalepsa, asociaţia, litota, reticenţa, paradoxul; c) prin opoziţie: preteriţia, ironia, epitropa, asteismul ş.a.

3. *Figuri-non-tropi de dicţiune* (=*metaplasme*): proteza, sincopa, metateza ş.a.

4. *Figuri-non-tropi de construcţie*: a) prin inversare: inversiunea, imitaţia, enalaga; b) prin exces: apoziţia, pleonasmul, expletiţia; c) prin subînţeles; elipsa, sinteza, zeugma, anacolutul ş.a.

5. *Figuri-non-tropi de elocuţiune*: a) prin extensiune: epitetul, pronominaţia; b) prin deducţie: repetiţia, metabola sau sinonimia, gradaţia; c) prin relaţie: adjoncţia, conjuncţia, disjuncţia, abrupţia; d) prin consonanţă: aliteraţia, paronomaza, asonanţa, derivaţia, poliptota ş.a.

6. *Figuri-non-tropi de stil*: a) prin emfază: perifraza, conglobaţia, suspensia, corecţia; b) prin întorsătura frazei: interogaţia, exclamaţia, apostrofa, întreruperea, subiecţia, dialogismul; c) prin apropiere: comparaţia, antiteza, reversiunea, entimemismul, paranteza, epifonemul; d) prin imitaţie: hipotipoza, armonismul ş.a.

7. *Figuri-non-tropi de gîndire*: a) prin imaginaţie: prosopopeea, fabulaţia, rectificarea; b) prin raţionament: ocupaţia sau prolepsa, deliberaţia, comunicaţia, concesia, sustentaţia; c) prin dezvoltare: expoliţia, topografia, cronografia, prosopografia, etopeea, portretul, paralela, tabloul. În afară de acestea, Fontanier mai ia în discuţie şi nişte "pretinse figuri de gîndire": cominaţia, imprecaţia, optaţia ş.a.

Aplicînd diferite criterii, clasificarea lui Fontanier poate fi declarată complexă – dar ea nu este şi completă, întrucît nu reuşeşte să "epuizeze" domeniul (dovadă, între altele, adaosurile pe care le-a putut face, de ex., HMR). Formularea "non-tropi" nu are stringenţa logică necesară unei definiri, fiind negativă; caracterul fluctuant al unor criterii a fost sesizat, de altfel, chiar de Fontanier, în examenul critic pe care şi l-a făcut la sfîrşitul tratatului (PFF, 402 şi urm.).

Nu altceva s-ar putea spune despre strădaniile (demne de respect) de a fi "exhaustiv" ale lui Henri Morier, la un secol şi jumătate după Fontanier. Şi clasificarea sa îşi modifică criteriile pe parcurs, într-un mod complex, evidenţiind practic aspectul derutant al domeniului – atunci cînd se opreşte la următoarele şase mari clase de F: I. F *care păstrează identitatea* şi care încearcă să ne facă să

vedem şi să auzim "realitatea": de ex.: hipotipoza, cronografia, topografia, onomatopeea etc.; II. F *care se bazează pe apropieri* şi care cuprind două mari categorii: a) de intersectare: diverse feluri de metafore; şi b) de includere: metonimia şi sinecdoca; III. F *care se bazează pe abateri* (cu numeroase subclase şi specii): a) metabole: inversiunea, tmeza, disjuncţia, paronomaza, antanaclaza etc.; b) opoziţii de idei: antiteza, paradoxul, oximoronul, ironia, umorul; c) abatere de la logica gramaticală: elipsa, zeugma, anacolutul, hiperbatul, hipalage ş.a.; d) abatere de la judecata cumpănită: hiperbola, reticenţa, eufemismul etc.; e) abatere de la timpul povestirii: escamotajul ş.a.; f) abatere de la cadenţă: ritmul anarhic, sincopa ş.a.; g) discordanţă între măsură şi frază: rejetul, ingambamentul etc.; h) abatere de la ceea ce s-a spus: epanortoza, expoliţiunea ş.a.; IV. F *care rezultă din insistenţe*: poliptota, pleonasmul, epifora, epanalepsa, concatenaţia etc.; V. F *ca rezultat al unor artificii ingenioase*: preteriţia, aluzia, suspensia, ironia, litota, reticenţa ş.a.; F *ca efect al unor eleganţe*: perifraza, antonomaza, chiasmul, epanalepsa etc. – H.Morier a avut grijă să motiveze pentru ce o serie de "specii" pot face parte din mai multe clase dintre cele pe care le-a stabilit; ea este un neajuns logic ce afectează şi alte taxinomii.

Cu toate acestea, un teoretician literar cu simţ didactic ca W.Kayser a putut aprecia că "cunoaşterea lor (a F) şi cea a denumirilor tradiţionale este indispensabilă pentru istoriograful literar care are de cercetat opere literare mai vechi, născute şi gustate în atmosfera creată de *flores rhetoricales*" (WKO, 165).

Retorica nouă promovată de grupul μ a realizat nu numai o clasificare mai stringentă a F (expusă în volumul de faţă în articolul TROP), dar a dat acestui concept o extensiune neaşteptată, schiţînd pe lîngă F limbajului şi ale interlocutorilor şi pe acelea ale naraţiunii (cu aplicabilitate parţială şi la textul dramatic). Reuşita aceasta s-a datorat combinării îndemînatice a celor patru criterii împrumutate de la Quintilian (= *quadripartita ratio*) cu distincţiile operate de Hjelmslev între substanţa şi forma conţinutului şi a expresiei, precum şi însuşirii ideii lui J.Cohen privind cele două operaţii pe care le presupune F: "perceperea şi reducerea abaterii" – prima în plan sintagmatic, cealaltă în plan paradigmatic (JDR, 96).

De fapt, aşa cum arăta şi U.Eco, "procesul de sens presupune o evoluţie a codurilor şi cîmpurilor semantice ale căror componente, F, sînt în număr nelimitat" (UEA, 97); este motivul pentru care prefera diverselor "hipercodificări" reţinerea numai a două F retorice, ca "scheme generative": metafora şi metonimia, pe care le discută pornind de la R.Jakobson (UET, 352 şi urm.) Unei asemenea continue restrîngeri a retoricii i s-a opus însă G.Genette care nu agrea "reducţia tropologică continuă", "ca o piele de şagri", culminînd cu declararea metaforei ca "F centrală"; dimpotrivă, Genette este convins că "figurativitatea esenţială oricărui limbaj *nu se reduce* la metaforă" (GGrCo, 16/70, 169) şi nici la "imagine" sau la "simbol", noţiuni ce par că tind "să mascheze" diversitatea de raporturi pe care le instituie celelalte F; asemenea confuzii nu pot fi întreţinute decît de iluzia unei "echivalenţe" între doi termeni, "chiar dacă raportul lor nu e deloc analogic".

Diversitatea poziţiilor exprimate i-a determinat pe alţi cercetători să reia eforturile *Retoricii generale* de la Liège şi, printr-o utilizare critică a rezultatelor, să încerce o depăşire. Astfel, H.Plett a dedus din cele "cinci tipuri de deviaţii estetico-lingvistice" (HPT, 165) cinci mari categorii de F: 1. fonologice (=*metafone*); 2. morfologice (=*metamorfe*); 3. sintactice (=*metataxe*); 4. semantice (=*metasememe*); 5. grafemice (=*metagrafe*). Totuşi şi HPT a fost nevoit să remarce imposibilitatea de a izola strict diversele categorii (cf. cazurile 1 şi 5), subliniind că acestea se realizează practic în macrounitatea textului.

În ce privește *funcțiile* pe care le pot îndeplini F, pozițiile susținute nu au fost mai puțin variate. Pentru că Cicero și Quintilian înglobau printre F și catacrezele (deci "F" create din pură necesitate lingvistică și intrate în uzul public, de tipul: "picioarele podului"), ei le și declarau "fiice ale sărăciei limbajului și ale necesității" (GGF$_1$, 91); poziția nu mai era însă împărtășită de Fontanier și nici de Genette, acesta din urmă apreciind că F adevărată presupune o libertate de alegere și, în plus, F are o "semnificație mult mai bogată și mai complexă", fiind "ambiguă...concretă și motivată"; or, motivația "este însuși sufletul F" (GGF$_1$, 98).

De la funcția lor preponderent utilă în argumentația oratorică, F și-au schimbat treptat rolul, mai ales după Quintilian, căpătînd un rol ornamental și devenind un mijloc de "docere delectando" (VFR, 58). Întorcîndu-și "neoretorica" la primul mod de a le concepe rolul, Ch.Perelman releva faptul că o F nu este cu adevărat argumentativă decît "dacă, antrenînd o schimbare de perspectivă, întrebuințarea ei pare normală în raport de noua situație sugerată" (VFR, 191).

HMD care crede în "necesitatea unei retorici" (cu toate insuficiențele ei) observă că la Dumarsais F însemnau "un artificiu exterior, destinat să îndepărteze limbajul literaturii de limbajul ordinar" – o teză pe care Fontanier a reformulat-o în sensul că F este "mască și cheie pentru un alt cod, limbajul secund" (HMD, 230-231); iar de la acest tip de "retorică codată" s-a trecut, în anii postbelici, la o "retorică generalizată", în care "intertextul figurilor și-a schimbat dimensiunile și regulile (HMD, 232). Modificările acestea au avut loc paralel cu cele survenite în practica literaturii însăși"; HMP$_1$, 138 preciza, de altfel, că: "în operă, (F) există într-o lume ritmică, sintactică, pe care o constituie, unde ele dobîndesc sens și din care nu le putem detașa decît prin ficțiune...Numai în operă și în fiecare operă ca limbaj, ritm și sintaxă se situează simbolizarea, orientarea F". Or, cum arată H.Mitterand, dacă în proza realistă sau naturalistă, "F care este *semiosis* își găsește un suport în notația referențială care este *mimesis*", în proza modernă, F "nu mai ține de o concepție despre lumea impusă și controlată de o poetică reglată", F nu mai au "inocența unui simplu ornament", ci "marchează în enunț participarea narătorului", după "propria lor sintaxă", alcătuind "un supracod relativ autonom, refractînd în text un sistem de relații semantice, furnizat de limbă" (HMD, 236, 238). Aceeași remarcă o făceau și alții; Genette, de ex., o exprima mai radical: în noul roman, "funcția autosemnificantă a Literaturii nu mai trece prin codul F, iar literatura modernă își are retorica sa proprie, care constă tocmai – cel puțin pentru moment – în refuzul retoricii" (GGF$_1$, 99); grupul μ (care vedea în F o lansare în "aventura unui discurs opac" (JDR, 19)), preciza că în literatura modernă, scriitorul nu se servește de F, ci dimpotrivă, o servește; în opinia lui Todorov, F opacizează discursul, centrîndu-l asupra lui însuși și făcîndu-l "vizibil" (PRM$_1$, 233); încă J.Paulhan susținuse, de altfel, că retorica F "este o ipoteză de lectură indispensabilă și, prin natura ei, provizorie" – teză reluată și dezvoltată de M.Charles: "F se definește...în raporturile pe care le întreține un discurs cu o activitate de lectură", F "recucerește cvasi-totalitatea cîmpului retoric, fiind discursul însuși sub dublul aspect al producerii și al lecturii sale" (MCR, 124, 127).

Cele de mai sus aruncă – în general – o lumină favorabilă asupra rolului și însemnătății F pentru literatură, indiferent de epocă. De la poezia și oratoria greco-romană pînă la sensurile ornamentale – inclusiv religioase – ce li s-au putut acorda în scolastica epocii de mijloc, trecînd prin criza acută pe care le-au impus-o filosofii (nu numai cei raționaliști), apoi romanticii revoltați – și prin prăfuirea insuportabilă a manualelor din colegii – F și-au redobîndit treptat

interesul, mai cu seamă după jumătatea secolului nostru. Îndelungata penumbră a reputaţiei retoricii F a fost explicată convingător de U.Eco; ea s-a datorat faptului că F "puteau fi înţelese în două moduri: ca scheme de non-expectativitate, adică SCHEME GENERATIVE, care oferă regulile de înlocuire şi alte concepte; sau ca elemente prestabilite, adică EXPRESII DEJA GENERATE, scheme «retorice» în accepţiunea inferioară a cuvîntului, fraze deja înscrise într-un repertoriu şi oferite drept model al «scrierii frumoase» sau al «vorbirii frumoase», un repertoriu care include artificii stilistice deja experimentate, greoaie de «artisticitate», formule deja acceptate şi preţuite, încărcate de prestigiu în argumentare, conotaţii prestabilite cu valoare emoţională fixă" (UET, 352). Or, de la Valéry şi Paulhan pînă la grupul μ sau M.Charles, ceea ce s-a scos din nou la lumină a fost tocmai funcţia de "ipoteză de lectură" a F.

Termenul F poate fi întîlnit în diverse *sintagme*, dintre care am menţiona aici:

a) F *exemplară*. Reprezintă "o formă de exemplum retoric" ce constă din "întruparea însuşirii într-un personaj". Cunoaşterea îndeaproape a principalelor F rămîne în Evul mediu o cerinţă a poeziei culte. "Un canon stabil al acestor F îl vom găsi în poezia platonizantă a sec.XII. Ele apar acolo ca arhetipuri pe care înţelepciunea divină le-a inclus în mod prevăzător în procesul istoric" (ECL, 76).

b) F *mitică*. Sintagmă introdusă de Gilbert Durand pentru a desemna "chipurile operei". Studiul F se vrea mai puţin abstract decît acela al structurilor imaginarului; în cadrul său se acordă mai multă importanţă caracterului patetic al situaţiilor imaginare concrete – întemeindu-se astfel "mitocritica" (GDF, 12).

c) F *nucleară*. "...Semele nucleare ale unui semém se organizează pentru a se constitui F sa nucleară" (FRE, 8). Fr.Rastier utilizează acest concept în analizele sale; în viziunea analistului, "unitatea semiologică" este alcătuită din "una sau mai multe F combinate cu clasemele care le asigură un rol sintactic comun" (FRE, 52).

d) F *prozodică*. Prin această expresie, H.Plett înţelege să reprezinte diferitele F fonologice aparente ca aspecte ale echivalenţei suprasegmentale; principalele tipuri de F sînt accentul, pauza, înălţimea sunetului şi ele intervin atît în metru (la nivelul competenţei fonoestetice) cît şi în ritm (la nivelul performanţei fonoestetice) (HPT, 197 şi urm.).

e) F *ritmico-sintactică*. "Înţelegem prin F diferite forme de interacţiune între elementele ritmice şi sintactice ale versului" (VJS, 151). V.Jirmunski prenumără printre F anafora, cenzura catalectică, ingambamentul ş.a.

f) F *substitutivă*. J.B.Fages numeşte astfel "F care operează o substituire sistematică de semnificaţii" (JFC_2, 123); aparţin acestei categorii: alegoria, antifraza, metafora...dar şi metonimia, întrucît "operează orizontul substituirii în lanţul semnificaţilor" (JFC_2, 104).

Cf. *TROP; TROPOLOGIE; FIGURABILITATE; METABOLĂ; METAFONĂ; METASEMEM; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METALOGISM; OPERAŢIE RETORICĂ.*

Etim. Din lat.: *figura* = "formă", "aspect exterior".

VPn

FLUX AL CONŞTIINŢEI

(e: STREAM OF CONSCIOUSNESS; f: FLUX DE LA CONSCIENCE; g: BEWUßTSEINSSTROM; i: CORRENTE DELLA COSCIENZA; r: VNUTRENNEE VREMIA; POTOK SOZNANIA)

FC este o modalitate de "reprezentare a vieţii interioare în ficţiune", avînd "capacitatea de a mima mişcările psihice"

şi "cursul sinuos al gîndurilor spontane" (DCT, 103). Ea se bazează pe "asocierea liberă de idei" şi conduce la distrugerea "tramei logice şi temporale" (SBM, 439).

Literatura FC (a "curentului conştiinţei" sau a "fluxului gîndirii", după formulele lansate în 1884 şi, respectiv, în 1890, de către filozoful american William James) este caracteristică anilor 1920-1930. În această perioadă, se manifestă un interes deosebit pentru viaţa profunzimilor, pentru explorarea universului mental al personajelor. În critica literară, expresia FC a fost folosită pentru prima oară, în 1918, de către romanciera engleză May Sinclair.

Încă din 1925, José Ortega y Gasset a susţinut ideea unei posibile continuităţi între realism şi romanul FC. Acest tip de roman, considerat ca un moment important în evoluţia formelor narative (KHL, 136), este ilustrat, mai ales, de scriitori de expresie engleză: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf, William Faulkner. Ei încearcă să creeze senzaţia unei fluidităţi temporale, să transpună direct gîndurile şi impresiile personajelor sau ceea ce psihologii numesc "limbajul interior".

În anii '20, conştiinţa, privită de scriitori drept singura valoare autentică, devine un obiect fundamental al romanului, un "instrument de optică" (MZR, 262) al lui. Conştiinţa are rolul de a "semnifica elementele" povestirii, de a-i "organiza formele" (MZR, 31). Universul romanesc este construit ca o interferenţă sau un "joc de raporturi" (MZR, 171) între conştiinţa de sine şi conştiinţa lumii. Însăşi ideea de persoană dobîndeşte astfel un conţinut nou. Romanul FC, reprezintă, după opinia lui Michel Zéraffa, "o căutare a sensului şi formei persoanei" într-o societate în care "omul nu întîlneşte decît contingenţă şi dezordine" (MZR, 255). El constituie o tentativă de a lupta împotriva fragmentarismului conştiinţelor, a dezagregării fiinţei umane, a acelei "disjuncţii între Eu şi Non Eu", care "ţine de o fatalitate tragică" (MZR, 153), temă specifică pentru literatura modernă. Această literatură oferă şi o nouă interpretare a temporalităţii romaneşti. Timpul socio-istoric, timpul cronologic sau timpul orologiilor din romanul secolului al XIX-lea se dovedeşte a fi "artificial şi iraţional" prin confruntarea cu timpul subiectiv, cu "fluxul neted al unei conştiinţe" (MZR, 262).

În critica anglo-americană (Robert Humphrey, René Wellek, Austin Warren), s-a făcut mult timp confuzia între monolog interior (*internal monologue*) şi FC (*stream of consciousness* numit şi *stream of consciousness technique*). Sub influenţa metodelor lingvistice, criticii europeni (francezi, italieni, germani), dar şi unii critici americani (M.T.Friedmann, Doritt Cohn) tind să le separe şi să stabilească echivalenţe între tehnicile acestui roman şi diverse tipuri de discurs: stil direct, stil indirect liber sau "discurs trăit" (germ. *erlebte Rede*). Se face astfel distincţia între cele două expresii. FC desemnează "fenomenul psihic în sine", iar monologul interior "verbalizarea acestui fenomen" (RBR, 188). Se are în vedere, în primul rînd, monologul raportat, lipsit de semne explicite de citare şi aflat într-un context la persoana a III-a, considerat drept "marca" romanelor FC sau "cea mai directă dintre tehnicile sale" (DCT, 74).

Cf. *ROMAN; MONOLOG INTERIOR; STIL INDIRECT LIBER; TIMP; CRONOLOGIE.*

Etim. Din fr. *flux de la conscience*; engl. *stream of consciousness*.

ASr

Scanned with OKEN Scanner

FONEM

(e: PHONEME; f: PHONÈME; g: PHONEM; i: FONEMA; r: FONEMA; s: FONEMA)

F este unitatea fonică a cărei funcţie constă în a semnala că o unitate lingvistică mai complexă are un sens diferit de cel al unei unităţi echivalente, care are o altă unitate fonică în aceeaşi poziţie (RJE, 164).

F este cel mai mic segment lingvistic care poate fi definit prin funcţia sa în limbă. Înţelegînd prin aceasta raportul dintre o unitate dată şi unitatea din care aceasta face parte, F constituie unitatea funcţională minimă a comunicării, dotată cu funcţie semiotică.

Cercetătorii stratului sonor al limbajului au folosit, înainte şi chiar după dezvoltarea fonologiei ca fonetică funcţională cu identitate bine delimitată în cadrul disciplinelor lingvistice, termenul *sunet* pe care l-au preluat din fonetica tradiţională şi l-au extins şi la noua unitate fonică analizată din perspectiva semnificaţiei.

Necesitatea de precizie terminologică a impus elucidarea raporturilor între sunet şi F şi a restrîns posibilităţile de utilizare nediferenţiată. Roman Jakobson consideră că F şi sunetul nu sînt identice, ci se află într-un raport de incluziune. F este integrat în sunet, îi este inerent, constituie elementul invariant al acestuia urmînd ca, în momentul comunicării orale, să i se adauge o serie de variabile care ţin de emisiunea vocală propriu zisă (RJS, 94). Rezultă deci că sunetul este segmentul vorbirii în cadrul căruia funcţionează F (EBE, 36) dar este mai complex decît acesta prin trăsăturile non-pertinente pe care le conţine şi care apar datorită particularităţilor vocale ale vorbitorului: voce de bărbat sau de copil, voce cunoscută sau necunoscută, caracteristici regionale şi profesionale etc. Aceste trăsături fac obiectul fonostilisticii.

Diferenţierea perspectivelor în analiza comunicării orale a fost propusă de Nicolai Trubeţkoi care a atras atenţia asupra faptului că este necesar să se ţină cont de dihotomia "limbă/vorbire" deoarece semnificantul nu este acelaşi la nivelul limbii şi în actul de vorbire. Consecinţa acestei constatări a fost crearea a două discipline fonetice complementare: fonetica şi fonologia. Prima este ştiinţa sunetelor vorbirii şi în această calitate studiază fenomene fizice concrete, folosind metode ale ştiinţelor naturale. A doua este ştiinţa F şi foloseşte metode pur lingvistice, psihologice sau/şi sociologice (NTP, 3). Introducerea opoziţiei saussuriene "limbă/vorbire", foarte sugestivă dar cu puncte vulnerabile, a fost combătută de André Martinet care propune distincţia între general şi particular. Astfel foneticii îi revine sarcina de a studia sunetele limbajului fără a ţine cont de limba căreia ele îi aparţin, iar fonologia le consideră tocmai în funcţie de apartenenţa la o anumită limbă (AML, 42). Deosebirile între sunet şi F ca obiect de studiu au fost argumentate şi pe baza altor dihotomii curente în lingvistica secolului XX ca de pildă cea propusă de N. Chomsky între competenţă şi performanţă sau cea a lingvistului danez L. Hjelmslev între formă şi expresie a conţinutului şi respectiv a expresiei. Corelarea punctelor de vedere menţionate subliniază o realitate incontestabilă, şi anume cea a complementarităţii disciplinelor fonetice. Fonetica are nevoie de identificarea unităţilor funcţionale, făcută de fonologie, iar fonologia are nevoie de descrierea F, făcută de fonetică.

F este prima dintre noţiunile esenţiale ale studiului funcţional al stratului sonor şi a fost introdusă în lingvistica modernă graţie lui Baudouin de Courtenay. Multă vreme, F a fost considerat ca unitate minimală, indivizibilă, căreia îi revin funcţiile distinctivă, determinativă, delimitativă şi expresivă care, împreună, constituie funcţia semiotică. Cea mai importantă dintre aces-

Scanned with OKEN Scanner

te funcţii este, fără îndoială, funcţia distinctivă asigurată de raporturile opoziţionale de pe axa paradigmatică şi cele contrastive de pe axa sintagmatică. Necesitatea, subliniată de reprezentanţii Şcolii din Praga, de a specifica cît mai detaliat diferenţele semnificative dintre imaginile acustico-motorii, a condus la descompunerea F în elemente şi mai mici, numite trăsături distinctive sau pertinente, care, de fapt, asigură comutarea pe axa paradigmatică. Cu începere din acest moment al cercetării fonologice, F a fost considerat, de Roman Jakobson în primul rînd, ca fascicul de trăsături distinctive. Limbajul fiind linear, articulaţia mai multor F în acelaşi timp este imposibilă pe cînd trăsăturile distinctive ale acestuia coexistă în momentul emiterii. Fonemele [p] şi [b] au mai multe trăsături comune care formează baza de comparaţie. Ambele sînt ocluzive bilabiale, discontinue, orale, mate, grave, bemolizate. Diferenţa dintre ele este asigurată de trăsăturile "sonoritate" şi "tensiune" care constituie marca opoziţiilor rezultate din operaţia de comutare. Noutatea introdusă de această poziţie în analiza F duce la constatarea că "elementele ultime" ale limbajului nu sînt F ci trăsăturile lor distinctive. Pentru a substitui fonemul [b] fonemului [p] este suficient să facem să apară trăsătura distinctivă de sonoritate proprie lui [b] şi absentă în [p].

Definirea F în funcţie de trăsăturile distinctive se poate face de pe poziţii diferite. Dacă acceptăm punctul de vedere al producerii F, altfel spus criteriul genetic, vom obţine o sumă de trăsături articulatorii proprii vocalelor sau consoanelor. Astfel, principalele trăsături consonantice sînt: ocluzivitatea, constricţia, lateralitatea, vibraţia, nazalitatea, labialitatea, dentalitatea, palatalitatea, velaritatea, apicalitatea, uvularitatea, sonoritatea, surditatea, forţa. Combinate în diverse formule, ele oferă, aşa cum am văzut, o identitate precisă F. Dintre trăsăturile vocalice menţionăm: anterioritatea sau palatalitatea, posteriioritatea sau velaritatea, labialitatea, oralitatea, nazalitatea (în limbile care au vocale nazale) forţa, laxitatea, gradul de deschidere. În limba franceză, de pildă, trăsătura numită "deschidere" face să existe două realizări pentru fonemele "o", "e", "a", "eu", una închisă şi cealaltă deschisă. Prin adăugirea trăsăturii "nazalitate", vocalele din seria deschisă cunosc şi varianta nazală, datorată participării rezonatorului nazal.

F poate fi definit şi din punctul de vedere al percepţiei. Analiza articulatorie înregistrează deja cîteva trăsături comune vocalelor şi consoanelor. Analiza acustică operează doar cu două mari grupe de trăsături – trăsături de tonalitate (grav, acut) şi de sonoritate (compact, difuz) – fără a ţine cont de clasificările tradiţionale. Astfel, trăsătura "gravitate" este identificată în fonemele consonantice difuze [p], [b], [m], [f], [v] dar şi în cele vocalice precum [o] şi [u]. Esenţială în evidenţierea deosebirilor de natură acustică este evaluarea formanţilor vocalici reprezentînd frecvenţa vibraţiilor pe secundă.

Pornind de la ideea că binaritatea este o calitate intrinsecă a limbii, Roman Jakobson a elaborat un model de analiză alcătuit din douăsprezece perechi care cuplează fie trăsături articulatorii, fie trăsături acustice, în funcţie de opţiunea pentru "da", notat cu (+) sau pentru "nu", notat cu (-). Definiţia binară a oricărui F se realizează în funcţie de perechile reprezentate de trăsăturile de sonoritate – vocalic/non-vocalic, consonantic/non-consonantic, compact/difuz, tensiune/laxitate, sonoritate/surditate, nazalizat/ non-nazalizat, discontinuu/continuu, strident/mat, blocat/non-blocat – precum şi de cele de tonalitate – grav/acut, bemolizat/nonbemolizat, diezat/ non-diezat. Consoana [r] din limba franceză cumulează următoarele trăsături: (+vocalic), (+consonantic), (+compact), (+sonor), (+oral), (+continuu), (+strident). Favoarea de care se bucură analiza acustică şi, implicit, cea binară, se explică prin faptul că

Scanned with OKEN Scanner

graniţele dintre sistemul vocalic şi cel consonantic devin mai flexibile, unele trăsături, ca de pildă cea de vocalitate, fiind prezente în seria consoanelor sonante şi a semiconsoanelor. În acest fel, F unei limbi sînt mai uşor reduse la un număr restrîns de compozanţi ultimi iar indicii invarianţi pot fi mai bine extraşi graţie unei constanţe perceptive. André Martinet consideră totuşi că activitatea fonologică nu presupune în mod necesar aptitudini pentru cercetări instrumentale şi originale, fapt care asigură definiţiei articulatorii a F o prioritate susţinută de accesibilitatea clasificărilor propuse.

Desfăşurarea actului semic a scos în evidenţă faptul că secvenţa fonică vehiculează două tipuri de informaţii: cele care ţin de funcţia reprezentativă (Trubeţkoi) sau referenţială (Jakobson), care au ca suport F, şi cele care ţin de funcţia emotivă sau expresivă ale căror unităţi pertinente de expresie sînt *fonostilemele* (CKC, 25-26). Ca şi F, *fonostilemul* este alcătuit dintr-un fascicol de trăsături, necesare şi suficiente pentru a identifica un mesaj fonostilistic net determinat (PLS, 10). Ivan Fonagy foloseşte sintagma "mesaj secundar" şi îi atribuie un caracter "gestual", definitoriu pentru variaţiile de expresivitate ale "stilului vocal" (IPV, 14). Studiul trăsăturilor distinctive ale F trebuie să se îmbine cu acela al trăsăturilor expresive deoarece acestea sînt întotdeauna prezente în limbă. Spre deosebire de F, care se manifestă ca unităţi discrete, *fonostilemele* au tendinţa de a depăşi un anumit punct al secvenţei. Uneori trăsăturile expresive pot periclita trăsăturile distinctive, prin prelungiri vocalice sau alte schimbări articulatorii şi melodice, dar, de regulă, nu există conflict între aceste două tipuri de trăsături. De altfel, fonostilistica a formulat problema existenţei unor virtualităţi de semnificaţie datorate calităţilor distinctive, acustice sau articulatorii, ale F. Izotopia cu bază fonemică se explică prin faptul că imaginea expresivă nu se datorează F luat integral, ci unora dintre constituanţii săi ultimi, dispersaţi atît în consoane cît şi în vocale.

În ierarhia funcţiilor F, primul loc revine funcţiei distinctive, generatoare de semnificaţie deşi, în mod paradoxal, F nu posedă decît foarte rar – în cazul semnificanţilor monofemici – o semnificaţie proprie.

Cf. *SUNET, FONOSTILEM, DEUTEREM, FONETICĂ, FONOLOGIE, FONOSTILISTICĂ, MOTIVAŢIE, SEMN LINGVISTIC.*

Etim. Din fr. *phonème*; gr. *phônema* = "sunet al vocii" (după *phôné* = "voce").

MPv

FORMĂ-SENS

(f: FORME-SENS; g: FORM-SINN; i: FORMA-SENSO; r: ZNACIMAIA FORMA, FORMOSODERJANIE; s: FORMA-SENTIDO)

Noţiune introdusă de Henri Meschonnic pentru a defini opera literară ca tot unic şi dialectic şi a marca lipsa de pertinenţă a dihotomiilor prin prisma cărora poetica tradiţională a analizat-o şi judecat-o: *formă–fond, expresie–conţinut, semnificant* (suport articulatoriu sau grafic) – *semnificat* (concept) etc. Deşi alătură două concepte cu sens de sine stătător, H. Meschonnic, pe linia monismului dialectic pe care îl promovează, consideră că din relaţionarea lor rezultă o noţiune cu totul nouă, care "nu are nimic comun cu noţiunile idealiste de *formă* şi *sens*" (HMP$_2$, 34). F-S este deci o unitate, în sensul materialist şi dialectic al termenului, adică un tot care acceptă contradicţiile componentelor sale sau, mai bine spus, după Althusser, pe care Meschonnic îl citează, o "unitate a unei structuri articulate cu dominantă", dominanta fiind în cazul de faţă *semnificantul*.

Scanned with OKEN Scanner

Abordînd analiza textului literar din perspectiva dualismului saussurian, poetica structurală împinge treptat în plan secund contribuţia la "literaritate" a semnificantului şi îşi îndreaptă atenţia asupra semnificatului, în speţă asupra "formei" (formalizabile !) care ia naştere din interrelaţiile ce operează la nivelul organizării semantice a textului. Din această perspectivă, textul apare ca fiind "o formă şi nu o substanţă", premisă care justifică, la rîndu-i, afirmaţii de tipul: "nu se studiază opera, ci virtualităţile discursului literar care au făcut-o posibilă" (TTcCo 8/66, 125). În acest context, semnificantul rămîne un suport neutru al sensului, pe care îl susţine, dar nu îl şi conţine sau generează.

În contrast cu această situaţie, H. Meschonnic susţine, din perspectivă poststructuralistă, că semnificantul este de fapt nivelul care acuză cel dintîi impactul cu realul, nivelul la care sublimează pulsiunile individuale şi sociale, locul unde subiectul-scriitor se întîlneşte cu subiectul-cititor într-o veritabilă sinteză a *trăitului* cu *rostitul* (HMP$_I$, 176). Scriitura nu este numai dispunerea gîndită a sensului, numai transcriere a sa, ci manifestare concretă a trăirilor subconştiente, a pulsiunilor intime care domină subiectul. "Gestul scriptural" conţine şi afişează nemijlocit acea parte *demens* a personalităţii umane refulată mereu de dominanta *sapiens*. Semnificantul conţine sens deci, peste sensul "ordinar", el tinde să-l impună, iar contradicţia astfel ivită şi menţinută conduce la acel obiect unic care este *opera literară:* formă şi/sau sens, sens şi/sau formă în acelaşi timp.

Cf. *CRITICA RITMULUI; MONISM; RITM;* SEMNIFICANŢĂ.

Etim. Din fr. *forme-sens.*

IPp

FUNCŢIE

(e: FUNCTION; f: FONCTION; g: FUNKTION; i: FUNZIÒNE; r: FUNKŢIA; s: FUNCIÓN)

În înţelesul său semiotic larg, de unitate narativă minimă de nivel dinamic, termenul de **F** acoperă un concept sintactic. Aplicat îndeosebi în poetica formelor primitive ale povestirii, el îşi are originea în studiile de folclor şi literatură medievală. Perspectiva structurală din care s-a definit funcţia în jurul anilor '70 a pus în evidenţă, înainte de orice, aportul tipologiilor riguroase ale basmelor şi legendelor, lăsînd în umbră tot ceea ce, în cercetările anterioare, era legat de aspectele cauzale şi de efectul **F**. Puţini îşi mai amintesc, de pildă, despre termenul lui Henri Bergson, **F** *fabulatorie*–**F** *fabulatrice*– (*L'Evolution créatrice*, 1903), care desemna acea proprietate originară a omenirii, de sursă intuitivă şi cu urmări protectoare în plan biologic, apărută odată cu religiile, şi mai apoi, după Ernst Robert Curtius, dezvoltată estetic, în creaţia concepută ca "joc liber" (ECL, 17-18).

Dintre înaintaşi, cel mai invocat rămîne V. I. Propp, care, în *Morfologia basmului* (1928), a lansat noţiunea de "**F** a personajului", înţeleasă ca "faptă săvîrşită de un personaj şi bine definită din punctul de vedere al semnificaţiei ei pentru desfăşurarea acţiunii" (VPM, 26). Observînd, pe baza culegerii lui A.N.Afanasiev, că "**F** personajelor constituie elemente fixe, stabile, ale basmului, independent de cine şi în ce mod le îndeplineşte", Propp afirmă că aceste "părţi componente fundamentale ale basmului figurează mereu în acelaşi număr şi în aceeaşi ordine". Marea diversitate a poveştilor fantastice se explică doar prin anumite variaţii survenite în schema de bază, "monotipică", a celor treizeci şi unu de elemente esenţiale (VPM, cap.III). Se poate astfel vorbi, în cadrul unei morfologii a **F** celor şapte personaje canonice, despre diverse tipuri

Scanned with OKEN Scanner

de basm. În numărul de F atribuit aceluiaşi personaj, variaţiile privesc, afară de coincidenţa personajului cu "sfera sa de F", fie depăşirea sferei (de pildă, acelaşi personaj este donator şi ajutor), fie includerea mai multor personaje în aceeaşi sferă de acţiuni (de exemplu, zmeul ucis transferă altor personaje sarcina urmăririi eroului) (VPM, cap.VI). O altă serie de variaţii se explică prin divergenţe în raport cu numărul sau ordinea acţiunilor. În mod normal, "schema F" se desfăşoară gradat, începînd cu "situaţia iniţială" a familiei ori condiţiei eroului – aceasta nefiind, de fapt, o F –, cu primele şapte F, care o pregătesc pe a opta – "prejudicierea" –, după care urmează alte trei F, pînă la "plecarea eroului", F ce alcătuiesc "punctul de înnodare a intrigii", etc. Această descriere relevă existenţa unor "grupe de F" (de exemplu, de la I la VII, de la VIII la X; unele F se dezvoltă din anumite "elemente auxiliare de legătură interfuncţională", ca "informarea unui nou personaj", VPM, cap.V). De multe ori, grupurile sînt simple cupluri de F (de exemplu, II-III: "interdicţie-încălcare", IV-V: "iscodire-divulgare", XVIII-XIX: "prejudiciere-remediere"). La polul opus, se află F izolate (ca "absenţa" ori "căsătoria", VPM, 65). Mutaţiile în schemă provin din combinaţiile diferite între variantele unor F, din inversarea ordinii F, din absenţa ori repetarea lor.

Alături de contribuţia lui V.I.Propp, sînt recunoscute astăzi şi altele, anterioare sau nu acesteia şi dezvoltînd noţiuni paralele faţă de cea de F: "elementul" lui Joseph Bédier, (*Les Fabliaux*, 1895), "motivul" lui N.A.Veselovski (*Poetica subiectelor*, 1897-1906) îi erau cunoscute autorului *Morfologiei basmului*; aproape simultan cu acesta, Boris Tomaşevski a clasificat motivele în dinamice şi statice, după cum ele modifică ori nu o situaţie, în libere sau asociate, după cum aparţin ori nu succesiunii cronologice a faptelor (*Teoria literaturii. Poetica*, 1925; cf. AGS1 şi RBP2). Cercetări mergînd în direcţii apropiate, în domeniul tipologiei narative a folclorului au făcut Antti Aarne, apoi Smith Thompson; printre anticipările F lui Propp se numără şi "imaginea" care, după A.A.Potebnea "este un predicat constant pentru subiecte variabile" (cf. ISS).

În perioada înfloririi structuralismului, problema F a revenit în actualitate, o dată cu definiţiile sale anterioare. Din perspectiva lui A. J. Greimas, F desemnează "predicatul dinamic" şi e diferită de "calificare", care se referă la "predicatul static". Împreună cu un număr de actanţi, F şi calificarea produc mesajul "ca o combinatorie de sememe" (AGS1, 123). Un mesaj funcţional este "un algoritm de F, adică o succesiune de F avînd un sens", în timp ce mesajul calificativ ţine de o clasă de determinări care, "deşi aparent succesive, se supun unui principiu de ordine ce le poate transforma în taxinomii"; modelele corespunzătoare celor două tipuri de mesaje se caracterizează, în primul caz, printr-o îmbinare de ordin algoritmic, implicînd o consecuţie de F, în al doilea caz, printr-o îmbinare de ordin clasificatoriu, fondată pe relaţii de conjuncţie-disjuncţie (AGS1, 128). Sintaxa descriptivă elementară diferenţiază două clase de sememe, cea a actanţilor şi cea a predicatelor, acestea din urmă divizîndu-se în F şi calificări. Dificultăţile survin cînd e vorba de asamblarea F, căci "menţinerea izotopiei de-a lungul descrierii, operînd condensări şi expansiuni de F, e o problemă de măsură, care introduce elemente jenante de apreciere subiectivă" (AGS1, 164).

În acelaşi timp cu Greimas (şi în tradiţia lui Propp şi Tomaşevski), Roland Barthes face din F primul nivel de sens al textului narativ, definit ca unitate minimă, constituită din "orice segment al istoriei ce se prezintă ca termen al unei corelaţii" (RBP2, 17). Unitate de conţinut în care contează nu cum, dar ce anume este spus, F este reprezentată cînd prin unităţi superioare frazei, cînd mai mici decît ea. Ca şi F de dimensiuni transfrastice, acestea din urmă ţin de universul

Scanned with OKEN Scanner

discursului, căci "ele depăşesc atunci nu fraza, căreia îi rămîn material inferioare, ci nivelul de denotaţie, ce aparţine, ca şi fraza, lingvisticii propriu-zise" (RBP$_2$, 19). F pure sînt cele distribuţionale (de exemplu, cumpărarea unui revolver, legată de utilizarea lui); restul F, caracterizate ca integrative, sînt "indici" şi trimit la concepte mai mult sau mai puţin difuze, necesare sensului povestirii, din perspectiva nivelelor superioare – cel al acţiunii personajului şi cel al naraţiunii: e vorba de indici caracterologici ai personajelor, de informaţii relative la identitatea lor, de notaţii de atmosferă, etc. (RBP$_2$, 20); TTG şi TTP$_1$ preiau distincţia F-indici sub numele de predicat verbal-predicat adjectival). O analiză mai amănunţită deosebeşte două subclase de indici – propriu-zişi şi informanţi şi împarte ansamblul F în F cardinale sau nuclee şi catalize, care umplu spaţiul rămas între nuclee; de la RBP$_2$, termenul de nucleu e preluat de către JDR$_1$, care îl studiază mai ales prin optica operaţiilor retorice de suprimare, adjoncţiune şi suprimare-adjoncţiune (JDR$_1$, 286-291). O tipologie literară corespunzătoare celor două mari clase de F deosebeşte, după Barthes, povestirile funcţionale – povestirea populară, de pildă –, de cele indiciale – de exemplu, romanul psihologic – şi de cele mixte (RBP$_2$). O mare atenţie a fost acordată relaţiei dintre F şi agentul care o realizează în textul literar. Pentru Greimas, F apare alături de actant, iar modelele funcţionale sînt dominate de cele actanţiale, ierarhic superioare, căci "odată actanţii constituiţi în categorii, ei vor putea furniza cadrele structurale, permiţînd organizarea conţinuturilor degajate prin analiza predicativă" (AGS$_1$, 129). Étienne Souriau a delimitat, în teatru, şase personaje, pe care le numeşte F (ESS). În anii '70, F este definită, din perspectivă post-greimasiană şi în directă legătură cu ideile pionierilor ruşi ai cercetării, ca "variabilă dependentă, determinată ori de cîte ori sînt determinate variabilele independente pe care le leagă" (JKT$_1$, 13; cf.JKR, 26). În acelaşi fel, "F propoziţională" cuprinde, după ISS, o "invariantă" – predicatul – şi anumite "variabile" care numai înlocuite de constante fac din F un enunţ, adevărat sau fals, după caz (ISS, 9). Despre textul literar, CBP arată că "structura povestirii nu se bazează pe o secvenţă de acţiuni, ci pe o îmbinare de roluri", altfel spus, F nu reprezintă doar o acţiune pură, căci ea leagă personajul-subiect de procesul-predicat (CBP, 168): "Orice evoluţie a intrigii afectează simultan fie acelaşi personaj din mai multe puncte de vedere, fie mai multe personaje", de aceea structura povestirii apare alcătuită dintr-un "fascicul de roluri care traduc, fiecare în registrul propriu, dezvoltarea unei situaţii de ansamblu" (ibidem). F se defineşte întotdeauna, deci, din punctul de vedere al unui personaj, agent sau pacient al acţiunii, şi nu intră într-o succesiune de F decît din aceeaşi perspectivă ("victoria", de exemplu, nu urmează "luptei" decît admiţîndu-se că acelaşi personaj e antrenat în confruntare).

În general, toţi autorii observă că situaţia evocată în opera literară este rareori simplă, sistemul F şi actanţilor fiind în cele mai multe rînduri complex. După AUL, trebuie considerate, în fiecare caz, de o parte, modelele actanţiale în pluralitatea lor, de cealaltă, combinaţiile şi transformările acestor modele. De la "F sintactică" îndeplinită de actant în "fraza de bază" a povestirii, pînă la complicarea ansamblului relaţiilor de suprafaţă între roluri şi actori, distanţa e mare, dar, "dialectizată puţin", analiza actanţială restituie modul de funcţionare a conflictului (AUL, 2.); este important să se observe că formele concrete ale modelelor realizate sînt legate de istoria genului şi de ideologie şi că principiul care motivează subiectul este, în ultimă instanţă, "dorinţa" freudiană (narcisismul, pulsiunea morţii, dorinţa de Celălalt). După numărul raporturilor funcţionale, AUL clasifică mai multe combinaţii de actanţi: cele triunghiulare ("triunghi activ", format din subiect,

Scanned with OKEN Scanner

obiect şi opozant, cel "psihologic", din emiţător, subiect şi obiect, cel "ideologic", din subiect, obiect şi destinatar; modelele multiple, ca şi cele care rezultă dintr-o "alunecare", dau variaţii infinite, atît în teatru, cît şi în roman, şi chiar în poezie (AUL).

Prin urmare, noţiunea de F, alături de cele de personaj, actant sau rol, este fundamentală pentru înţelegerea structurilor narative, la nivelul lingvistic, al frazei, şi la cel mai larg, al discursului. Ea se defineşte ca unitate minimă a conţinutului acţiunii din povestire, ca proces sau predicat dinamic.

Un alt sens al termenului se referă la asumarea "F narative" de către naratorul povestirii, adică a sarcinii de a povesti. După G.Genette, alături de F "extranarative" (meta-narativă sau de regie, de comunciare, testimonială şi ideologică), F narativă, indispensabilă, transpune în domeniul poeticii naraţiunii schema jakobsoniană a funcţiilor limbajului (GGF3, 261-263; despre mai multe F narative, ca echivalente narative ale aceloraşi F definite de R.Jakobson, a vorbit şi Claude Ollier, NouII, 200). Pentru L.Dolezel, F narativă, numită "F de reprezentare", şi F "de control" se numără printre F obligatorii exercitate de către narator, cele ale personajului fiind F de participare la acţiune şi de interpretare; pe de altă parte, există F opţionale ale naratorului – de interpretare şi, cînd el se identifică cu un personaj, F de acţiune, reprezentare şi control (JLT, 27-28; se consideră că opoziţia funcţională narator-erou este inconciliabilă, deoarece acesta din urmă e dotat cu F de acţiune, niciodată însă cu cea de reprezentare sau control, în timp ce naratorul îndeplineşte exclusiv F de reprezentare şi control).

Un alt sens al termenului de F narativă apare la JFT: studiind naraţiunea sub aspectul unora din efectele sale, el crede necesară "o teorie a cîmpurilor istoriei – lingvistice şi sociale – în legăturile şi deplasările lor" (JFT, 71), care ar avea drept obiect "limbajul încărcat de forţa sa de acţiune (...) în F sa recitativă sau narativă" (JFT, 112), creatoare de mituri şi ideologii. Ar fi însă o eroare să se absolutizeze termenul de F a naratorului şi, în sensul lui Propp, cel de F a personajului, mai cu seamă în studiul prozei cu nuanţe complexe: toate textele pot fi privite ca avataruri ale unui model unic, dar – observă RBZ – fiecare text mare îşi are individualitatea sa, capabilă de a produce o infinitate de evaluări.

Cf. *PERSONAJ; INDICE; INFORMANT; AGENT.*

Etim. Din fr. *fonction*; lat. *functio-onis.*

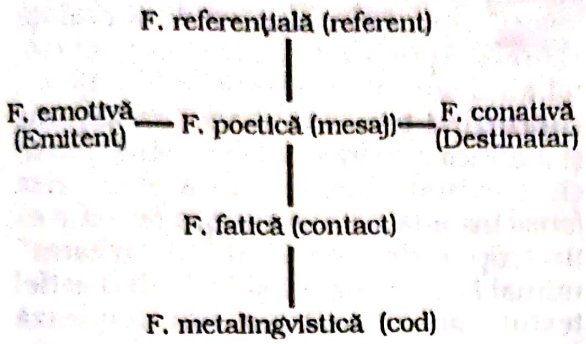
MCp

FUNCŢII ALE LIMBAJULUI

(e: LANGUAGE FUNCTIONS; f: FONCTIONS DU LANGAGE; g: SPRACHFUNKTIONEN; i: FUNZIONI DEL LINGUAGGIO; r: FUNCŢII RECI, FUNCŢII JAZÎKA; s: FUNCIONES DEL LENGUAJE)

Concept general pentru a desemna forma particulară pe care o împrumută un enunţ în funcţie de scopul în care a fost elaborat şi contextul în care acţionează. În 1934, Karl Bühler propune o primă clasificare, distingînd trei FL fundamentale, *referenţială*, *expresivă* şi *injonctivă*, în raport cu cei trei factori care intervin în elaborarea şi enunţarea unui mesaj: *emitentul*, *referentul* (obiectul mesajului), *destinatarul*. În 1960, modelul lui Bühler este reluat de Jakobson, care îl nuanţează şi îl completează, deosebind un număr de şase funcţii: *referenţială*, *emotivă* (*expresivă*, la Bühler), *conativă* (*injonctivă*, la Bühler), *fatică*, *metalingvistică*, *poetică*. Fiecărui component

al schemei comunicaţionale îi corespunde astfel o funcţie specifică:



a) *FUNCŢIA REFERENŢIALĂ*. Funcţie fundamentală a limbajului prin care indivizii unei colectivităţi îşi comunică informaţii asupra realului înconjurător sau asupra reacţiilor pe care acesta le provoacă. Este funcţia normală pe care o îndeplineşte orice act discursiv purtător al unei informaţii. Este inseparabilă de celelalte funcţii, pe care le însoţeşte în cadrul discursului chiar şi atunci cînd ţelul acestuia nu este neapărat informaţia.

b) *FUNCŢIA EMOTIVĂ*. Centrată direct pe emitent, ea vizează expresia directă a atitudinii subiectului faţă de conţinutul mesajului său. Se manifestă concret în discurs prin modificări la nivelul trăsăturilor suprasegmentale (accent, durată, intonaţie) sau prin interjecţii.

Astfel, spre exemplu, adverbul de afirmaţie *da* poate căpăta prin intonaţie valori inverse devenind în fapt o negaţie. "Bună ziua", rostit cu intonaţii diferite, se încarcă cu valori locuţionare foarte diverse. La fel, o interjecţie poate ţine locul unei întregi fraze.

c) *FUNCŢIA CONATIVĂ*. Este centrată pe destinatar. Mesajul îl vizează direct şi urmăreşte obţinerea unei reacţii imediate din partea sa. În discurs, mărcile sale specifice sînt *vocativul* şi *imperativul*.

Pe baza acestei funcţii, prin considerarea unei persoane absente ca destinatar al mesajului, se pot obţine efecte incantatorii.

d) *FUNCŢIA FATICĂ*. Mesajul urmăreşte cu precădere stabilirea, prelungirea comunicării sau întreruperea ei, în vederea verificării circuitului sau a calităţii recepţiei. De la banalul "Alo, mă auziţi?", pînă la:

"DOMNUL SMITH: Hm.
(Tăcere)
DOAMNA SMITH: Hm, hm.
(Tăcere)
DOAMNA MARTIN: Hm, hm, hm.
(Tăcere)
DOMNUL MARTIN: Hm, hm, hm, hm.
(Tăcere)"

(E. Ionescu, *Cîntăreaţa cheală*)

e) *FUNCŢIA METALINGVISTICĂ*. Mesajul este centrat asupra codului şi urmăreşte explicarea anumitor componente ale discursului în vederea receptării lor corecte de către destinatar. Astfel, într-un dialog, locutorul poate fi întrerupt de interlocutor şi întrebat: "Ce doriţi să spuneţi de fapt, nu înţeleg?!", emitentul mesajului urmînd să dea explicaţiile necesare. În alte ocazii, chiar emitentul este acela care poate anticipa o atare situaţie, oprindu-se pentru a da explicaţii.

Este o F foarte importantă pentru învăţare în general şi pentru învăţarea limbii în special. În cadrul tulburărilor generate de "afazie", pierderea aptitudinii "metalingvistice" joacă un rol important.

f) *FUNCŢIA POETICĂ*. În definirea acesteia, Jakobson pleacă de la următoarea întrebare: "Ce face dintr-un mesaj verbal o operă de artă?" (RIE, 210). Pentru a găsi răspuns la această întrebare, el caută explicaţia în "rudimentele" de "literaritate" care apar chiar în cadrul discursului normal, în formulele publicitare sau în sloganurile politice. Este vorba de acele formule paronomastice de tipul "*l'affreux Alfred*" "*I like Ike*" (RJE, 219) care atrag atenţia asupra mesajului ca atare sau, mai exact spus, care prin forma mesajului reuşesc, în acelaşi timp, să impună mai bine atenţiei

conţinutul său. Elementul care determină efectul locuţionar al acestor formule este *echivalenţa* instituită prin codaj între componentele mesajului. Pentru Jakobson, mecanismul "literarităţii" nu este cu mult diferit: "echivalenţa" este promovată la gradul de principiu structurant al textului poetic (*textul poeziei*). Acest lucru este posibil graţie celor două axe pe care se structurează: *limba*, pe de-o parte, şi *discursul*, pe de altă parte, în speţă *axa selecţiei* (paradigmatică) şi respectiv *axa combinaţiei* (sintagmatică). "Echivalenţa" literarizantă apare prin suprapunerea celor două axe sau, mai bine zis, *"funcţia poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinaţiei"* (*RJE*, 220). Aşadar, într-un discurs "normal", pentru ca decodarea corectă să aibă loc, va trebui ca mesajul să fie codat într-o manieră clară, lipsită de ambiguităţi. Acest lucru se realizează printr-o redundanţă gramaticală, care protejează mesajul împotriva ambiguităţii şi distorsiunilor apărute la nivelul receptării. Dimpotrivă însă, în cazul textului poetic (textul poeziei) redundanţa creşte anormal şi atinge nu numai mărcile gramaticale, ci toate nivelele discursului, începînd cu componentele sonore şi elementele suprasegmentale şi ajungînd pînă la lexic şi sintagmă: "În poezie, fiecare silabă este pusă în raport de echivalenţă cu toate celelalte silabe ale aceleiaşi secvenţe; orice accent de cuvînt este socotit a fi egal cu oricare alt accent de cuvînt; la fel, neaccentuat este egal cu neaccentuat; lung (prozodic) este egal cu lung; limita cuvîntului este egală cu limita de cuvînt" (cf. RJE, 220). Astfel, mesajul pare să-şi capete o oarecare independenţă pentru sine, în afara conţinutului semantic. Mai bine zis, în afară de acest conţinut, din cauza redundanţei neobişnuite care îl caracterizează, el atrage atenţia asupra propriei forme, care devine astfel ea însăşi un *conţinut* al percepţiei, alături de conţinutul semantic vehiculat: "Ceea ce caracterizează funcţia poetică a limbajului – spune Jakobson – este vizarea (*Einstellung*) = atitudinea faţă de mesajul ca atare, accentul pus pe mesaj pentru el însuşi" (RJE, 218). Ca efect de suprafaţă al funcţiei poetice apare ceea ce poeticienii au denumit "reificare" a mesajului, cuprinzînd totodată în această noţiune şi o critică a teoriei jakobsoniene, întrucît a existat tentativa de a absolutiza *forma* insolită a mesajului şi a face din ea un scop în sine reducînd "literaritatea" numai la acest aspect şi închizînd astfel textul într-un *autotelism* care anulează funcţia referenţială a mesajului poetic. Jakobson are însă intuiţia acestei exagerări, atrăgînd atenţia că FL nu se concretizează niciodată izolat, ci în diferite combinaţii în care una dintre ele ocupă locul de *dominantă*. Funcţia referenţială este prezentă în orice act discursiv, oricare ar fi *dominanta* discursului. În textul poetic (textul poeziei) funcţia poetică este deci *dominantă* şi nu *exclusivă*: "Supremaţia funcţiei poetice asupra funcţiei referenţiale nu obliterează referinţa (denotaţia), dar o face ambiguă" (RJE, 238). O critică severă a teoriei poetice jakobsoniene a fost întreprinsă de Georges Mounin, care îi reproşează lui Jakobson de a fi introdus, pentru definirea "literarităţii", alături de "echivalenţă", "aşteptarea frustrată", aceasta din urmă producînd de fapt "insolitarea" (*ostranenie*) textului: "(...) dacă funcţia poetică este această operaţie de *ostranenie*, toate raţionamentele asupra simetriilor, recurenţelor şi paralelismelor cad: ele sînt umplutura dintre contraste, trebuie deci să le explicăm – dacă nu mergem pînă a le nega necesitatea, cum ar fi logic să o facem şi cum au făcut-o unele curente poetice." (GMdAr, 60/75). Totuşi, chiar dacă nu explică prea clar relaţia dintre "echivalenţă" şi "aşteptare frustrată", prin introducerea acestui raport Jakobson are intuiţia unei dialectici a *ordinii* şi *dezordinii* care este consubstanţială textului poetic, conferindu-i dinamism, deschidere, viabilitate.

Cf. *INSOLITARE; LITERARITATE.*

Etim. Din fr. *fonctions du langage.*

IPp

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

H

HIPERBOLĂ

(e: HYPERBOLE; f: HYPERBOLE; g: HYPERBEL; i: IPÈRBOLE; r: GHIPERBOLA; s: HIPÉRBOLE)

Definiţiile actuale ale **H**, continuîndu-le pe cele mai vechi, fac din această figură un echivalent al exagerării: prin aceeaşi formulare – "exagerare a termenilor" – ea este explicată atît de către BPL cît şi de HMR. De obicei, **H** e înţeleasă ca amplificare şi opusă diminuării practicate de o altă figură, litota. ODD defineşte simetric **H** şi litota, ca "mărire", respectiv "micşorare cantitativă a uneia din proprietăţile unui obiect, a unei stări, etc." (ODD, 354). După HMR, cele două figuri aparţin clasei "presiunilor" (fr.pressions) – care, la rîndul ei, se numără printre "ingeniozităţi" (fr. astuces). S-a remarcat însă şi faptul că însăşi diminuarea poate fi înţeleasă ca un exces, de unde dubla sursă a **H**, produsă "fie mărind, fie micşorînd imaginea obiectului (de obicei concret)" (GDE, 78-79); **H** este deci una din "figurile insistenţei", în timp ce litota, produsă prin atenuarea expresiei, pentru a lăsa să se înţeleagă mai mult decît se spune, se numără printre "figurile ambiguităţii". De cele mai multe ori **H** este exprimată adjectival, dar se poate prezenta şi verbal ori substantival, prin realizări metaforice; există de asemenea combinaţii ale **H** cu alte figuri ca perifraza, hipalaga, gradaţia şi epizeuxis (GDE, 78-79).

Despre frecvenţa **H** în limbajul cotidian, dar şi de-a lungul istoriei, de la Alcibiade pînă la preţioşii francezi şi la romantici, s-a ocupat HMR. Este presupusă de asemeni existenţa anumitor motivaţii psihologice ale acestei figuri, generată – s-a spus – de sentimente puternice sau de nevoia de a ridiculiza (GDE, 78). Înclinaţiei către exagerare îi este opusă, pe de altă parte, norma preciziunii şi sobrietăţii, care rezervă **H** misiunea de a interveni numai la momentul oportun (HMR, 495-496; cf. recomandările retoricii tradiţionale, de la Quintilian la Dumarsais). A fost remarcată existenţa unor **H** de utilizare comună, intrate în corpul expresiilor idiomatice ale diverselor limbi (GDE, 79). Ţinînd cont de o asemenea frecvenţă a **H**, rămîne de văzut dacă nu cumva această figură ajunge – cum afirma Seneca – la adevăr prin minciună.

Grupul din Liège explică funcţionarea H preluînd termenii tradiţionali şi adăugîndu-le argumente semantice: "Se spune mai mult pentru a spune mai puţin, sau, ca să vorbim ca Fontanier, se «măresc» lucrurile, ceea ce înseamnă modificarea semelor intensive" (JDR1, 201). Reţin atenţia, şi de astă dată, asocierile şi diferenţele stabilite între H şi litotă, care poate sfîrşi în tăcere, în timp ce H nu are limite, putîndu-se dezvolta anarhic. Există totuşi o anumită "tăcere hiperbolică", care sugerează "ceea ce s-ar putea spune în plus", căci "există o manieră hiperbolică de a trata litota" (ibidem). Ca şi tăcerea hiperbolică, H este, după JDR1, un metalogism obţinut prin adjoncţiune simplă, deosebit de repetiţie, pleonasm şi antiteză, care sînt adjoncţiuni repetitive.

Oricum, dincolo de abuzurile care disimulează o realitate minoră şi de măsura de goliciune pe care o trădează, apreciată sau nu, H rămîne, incontestabil, una dintre cele mai comune figuri retorice.

Cf. *LITOTĂ*.

Etim. Din fr. *hyperbole*; gr. *hyper* = "peste" şi *ballein* = "a arunca".

MCp

I

INGAMBAMENT

(e: ENJAMBEMENT; f: ENJAMBEMENT; g: ENJAMBEMENT; i: INGAMBAMENTO; r: PERENOS; s: ENCABALGAMIENTO)

Aplicat în versificaţia clasică, I desemnează acea ruptură dintre metru şi sintaxă prin care o frază începută într-un vers, în loc să se oprească la sfîrşitul acestuia, este continuată la începutul celui următor. I este deci definit ca nonconcordanţă între diviziunea metrică şi cea sintactică (VJS, 154), între unitatea de vers şi cea de sintaxă (HMR, 406), între pauza metrică şi cea verbală – gramaticală sau semantică (ODD, 242), între sunet şi sens (MBV_1, 45). S-a ajuns astfel ca el să fie socotit o figură retorică ce "neagă, în parte, metrul": grupul din Liège îl aşază printre figurile sintaxei – metataxe – şi anume printre cele obţinute prin suprimare (JDR_1, 107-108). În general, definiţiile I se referă mai mult la prelungirea frazei pînă la începutul versului al doilea, neprecizînd dimensiunea lui în primul vers: poate fi deci vorba despre întreaga sa lungime (HMR, 406) sau despre o ultimă secvenţă a lui. Metrica franceză, una dintre cele mai riguroase, admite îndeobşte că grupul de silabe care continuă I în versul al doilea, deci ultima parte din I, este un *rejet* (MCP, 24-25; din limba franceză, acest termen a fost preluat în altele; cf.VJS).

În materie de execuţie, M. Grammont, primul cercetător al rostirii I francez, a observat că acesta, contrar aşteptărilor, păstrează pauza de la sfîrşitul versului şi ultimul accent ritmic al acestuia: "În timp ce în versurile obişnuite vocea coboară la finalul fiecărui vers, vocea rămîne susţinută şi suspendată la sfîrşitul acelora care conţin I; prin aceasta se trezeşte atenţia auditorului, care rămîne în aşteptare cît timp durează pauza; apoi, cum vocea nu a coborît, ea va trebui, în vederea realizării «rejet»-ului, să crească în intensitate sau să-şi schimbe intonaţia" (MGP, 109). Acelaşi autor admite că există şi I care nu facilitează pauza după primul vers, dar tot el afirmă că cele mai reuşite I comportă această oprire. Alături de pauză şi de accentul ritmic final din primul vers, identice cu cele ale versurilor fără I, rima este aceea care contribuie la evidenţierea I ca abatere de la normă (MGP,

109-110). După MGP, prețioase observații despre durata, curba melodică și ritmul versului cu I a făcut HMR. În versificația românească, MBV1 a constatat existența asemănătoare a pauzei finale și a accentului rimei (MBV1, 46).

În unele lucrări, se vorbește despre anumite specii de I. După criterii de conținut ori de resurse psihologice, HMR distinge I "încordat" – cu diverse teme (I de forță, de așteptare, de maliție, dezamăgit, de limită depășită, vizual, gestual, de cădere, de ridicare, de farmec) și, pe de altă parte, I "continuu" –, efect al vorbăriei, emfazei sau pasiunii nestăpînite, care distruge ritmul versului, unde nici cezura, nici rima, nu mai opresc vocea, aceasta urmînd "firul drept al frazei" (HMR, 408-413). Din altă perspectivă, V. Jirmunski definește două tipuri, în funcție de poziția pauzei sintactice din interiorul versului: în "rejet", ea limitează fraza care vine din versul anterior, iar în "contre-rejet", ea începe fraza care trece spre versul ulterior și se termină acolo (VJS, 154). Pentru HMR, primul tip este I propriu-zis, iar al doilea reprezintă "contra-I" –, deoarece termenii de *rejet* și *contre-rejet* sînt operanți doar în structura unui singur vers (*rejet*-ul se referă la prelungirea frazei dincolo de cezură, iar *contre-rejet*-ul la oprirea ei în cursul primului emistih: "prin urmare I declanșează o situație de *contre-rejet* în versul al doilea", HMR, 406); în alt fel, dacă I se oprește la cezură, se vorbește de I cezural (VJS, 154), sau I la emistih (MGP, 112): după HMR, această variantă, ca și I prelungit pe toată lungimea versului al doilea, este un fals I (HMR, 416-417). Dincolo de asemenea subtilități, definiția lui Jean Mazaleyrat, mult mai suplă, afirmă că I poate fi sau foarte scurt, cînd începe la finele versului întîi și sfîrșește în prima parte a următorului, sau foarte lung, cînd cuprinde ambele versuri: "un grup sintactic de o lungime oarecare, început într-un emistih sau vers își găsește dezvoltarea într-o parte sau în totalitatea emistihului sau versului următor" (cf. AKC, 104).

Istoric vorbind, regimul I a fost analizat mai ales în sistemele de versificație legiferate timpuriu, unde el era privit ca un fenomen "colocvial", ireverențios în raport cu normele (VJS, 154). Astfel, după practicarea lui sistematică în sec.al XVI-lea, I francez a fost respins de Malherbe și Boileau, ajungînd a fi recomandat chiar în zilele noastre cu moderație (MGP, 109-110). Asemenea canoane explică de ce I a constituit una dintre revendicările clamate în toate epocile liberatoare: Hugo și Gautier, mai apoi simboliștii, au reclamat dreptul de a-l întrebuința, pînă cînd, o dată cu apariția versului liber, a dispărut și satisfacția infracțiunii de la normă (pentru istoria I, cf. MGP, HMR, VSV). În versificația românească, absența codului rigid, ca și unele particularități ale limbii fac din I o realitate mult mai puțin dramatică decît în poezia franceză: tolerînd în mod egal versul scurt și cel lung, poezia tradițională a permis o frecvență ridicată a I – sau "încălcării", în terminologia lui MBV1 – ca procedeu al desfășurării frazei; în plus, cezura și emistihul fiind fluctuante, terminologia legată de *rejet* în interiorul versului devine inutilă (MBV1, 47-48).

Desemnînd un vechi procedeu ritmico-sintactic resimțit ca o abatere în sistemele de versificație strîns codificate, I rămîne un termen vehiculat și după emanciparea poeziei moderne, valabil atît timp cît vor exista cititori de poezie, clasică sau nu. Nu se cuvine să uităm astăzi că, dispărut odată cu eliberarea versului de tiraniile metricii, I a constituit, de fapt, unul din primii pași pe această cale.

Cf. *CEZURĂ, METRU.*

Etim. Din it. *ingambamento.*

MCp

Scanned with OKEN Scanner

INSOLITARE

(e: A-EFFECT, AMBIGUITY; f: ÉCART, ISOLEMENT; g: VERFREMDUNG, ENTFREMDUNG; r: OSTRANENIE)

Termenul I a fost lansat de V.Şklovski în 1917 (*Arta ca procedeu*), poeticianul rus înţelegînd prin acest cuvînt modalitatea de a vedea lucrurile dincolo de contextul lor firesc. V. Şklovski consideră că transferul unui obiect din sfera de percepţie obişnuită în sfera unei noi percepţii produce o modificare semantică specifică, ce intră şi ea în definiţie. Mai tîrziu, I. Tînianov numeşte I funcţie de semnificare a unui procedeu, în timp ce M. Bahtin o consideră "funcţie a izolării" (MBL, 97). Din cele spuse mai sus, se înţelege că fenomenul I antrenează viziunea autorului (o nouă *vedere* a obiectului, cum spune Şklovski), practica textuală (aplicarea procedeului I în text ca *izolare=etalare* a *cuvîntului*, a *sunetului, sensului, tonului, ritmului, timpului naraţiunii* etc.) şi receptarea. Critica franceză subliniază ultima implicaţie a I, considerînd că aceasta se produce în cititorul individual, putîndu-se transforma, chiar pentru acelaşi cititor, de la o lectură la alta. Mai mult decît atît, se afirmă că I funcţionează numai în receptor (cititor, ascultător), în timp ce în text ea este doar o virtualitate. Deşi în parte este adevărată, opinia aceasta este contrazisă de realitatea textului şi a limbajului poetic care este un limbaj secund, întemeiat tocmai pe procedeul izolării şi devierii (*écart*). I este, în ultimă instanţă, o condiţie a *poeticităţii* şi ca atare ea este prezentă în toate artele: în literatură, în pictură, în sculptură, în muzică şi în dans. Aşa cum au conceput-o formaliştii ruşi, I se apropie de fenomenul *ambiguităţii* teoretizat de W.Empson (cf. WET) şi de fenomenul *écart* pus în evidenţă şi teoretizat de stilistica franceză.

Cf. *DEVIERE; AMBIGUITATE.*

LCt

INTERTEXTUALITATE

(e: INTERTEXTUALITY; f: INTERTEXTUALITÉ; g: INTERTEXTUALITÄT i: INTERTESTUALITÀ; r: INTERTEKSTUAL'NOST'; s: INTERTEXTUALIDAD)

Concept de mare circulaţie în cercetarea literară a ultimelor două decenii, preluat, în esenţa sa, de Julia Kristeva – care l-a introdus sub acest nume în terminologia literară – de la teoreticianul rus M.Bahtin. Plecînd de la studiul *dialogismului* (1929) în romanele dostoievskiene (MBP$_2$), Bahtin ajunge să definească această "relaţie a fiecărui enunţ cu alte enunţuri" drept o caracteristică fundamentală a discursului, integrînd-o unei teorii a enunţării (TTB). Kristeva (1967) limitează zona de cercetare la discursul literar şi declară determinantă pentru existenţa textului literar relaţia acestuia cu alte texte (literare şi neliterare), pe care o numeşte I: "... orice text se construieşte ca mozaic de citate, orice text este *absorbţie şi transformare* (s.n.) a unui alt text. În locul noţiunii de intersubiectivitate se instalează cea de I, iar limbajul poetic se citeşte, cel puţin, *ca dublu*" (JKS$_1$, 146). Reluată de numeroase ori, definiţia kristeviană se nuanţează, se îmbogăţeşte continuu, ca sub impulsul unei "obsesii" a explicitării – o dovadă în plus a complexităţii conceptului: "Limbajul poetic apare ca un dialog de texte; orice secvenţă *se face* în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, astfel încît orice secvenţă este dublu orientată: către actul de reminiscenţă (evocarea unei alte scrieri) şi către actul de somaţie (transformarea acestei scrieri)" (JKS$_1$, 181-182); "Semnificatul poetic trimite la alţi semnificaţi discursivi, astfel încît în enunţul poetic sînt lizibile mai multe alte discursuri. Se creează astfel în jurul semnificatului poetic un spaţiu textual multiplu ale cărui elemente sînt susceptibile de a fi aplicate în textul poetic concret. Vom numi acest spaţiu un *spaţiu intertextual.*

Prins în I, enunţul poetic este un subansamblu al unui ansamblu mai mare, care este spaţiul textelor aplicate în ansamblul nostru" (JKS$_1$, 255).

Apariţia conceptului de I ca şi marea sa audienţă, productivitate, sînt în general justificate ca o reacţie necesară faţă de o serie de dominante – cu tendinţă monopolizatoare – din cercetarea literară a anilor '60: prin I sînt atacate "miturile" Subiectului, al Autorului ca proprietar al sensului, al textului autonom, suficient sieşi (MAiSh, 1/83; cf. PCT). Optica intertextuală face din text o "operă colectivă" (Butor; cf. LPI, 382), îl deschide unui "dincolo" pe care poetica imanenţei i-l refuzase, îi redă dimensiunea "socialităţii" (RBT$_1$).

De fapt, necesitatea acestei deschideri fusese simţită şi formulată (chiar dacă fără să i se dea, întotdeauna, amploare teoretică) şi de alţii, înaintea Juliei Kristeva. În 1966, Tzv. Todorov afirma că "... este o iluzie să crezi că opera are o existenţă independentă. Ea apare într-un univers literar populat de operele deja existente, în care se integrează. Fiecare operă de artă intră în relaţii complexe cu operele trecutului ce alcătuiesc, în funcţie de epocă, diferite ierarhii" (TTcCo, 8/66, 126). Punctul de vedere al lui I.N.Tînianov (1929) avea însă deja rigoarea teoriei: el concepea ca funcţie literară propriu-zisă a unui text (deci condiţie de existenţă a acestuia) capacitatea de a stabili "o corelaţie fie cu seria literară, fie cu seria extraliterară" (MPL, 593) – în termeni kristevieni, funcţia intertextuală. Kristeva va lărgi însă considerabil sfera noţiunii de I, lărgind sensul noţiunii de *text* (LVsPo, 27/76) (de fapt, definirea I rămîne o problemă strîns legată de definirea *textului*). Pentru Tînianov, "seria extra-literară" este formată din sisteme de semnificare neliterare, precum limbajele orale; ea nu părăseşte deci cîmpul verbalului. Kristeva extinde "seria extra-literară" la sisteme simbolice neverbale, la ea noţiunea de text devenind sinonimă cu "sistem de semne". "Termenul de I desemnează transpunerea unui (sau a mai multor) sisteme de semne în altul; dar de vreme ce termenul a fost adesea înţeles în sensul banal de «critica surselor» unui text, îi vom prefera pe acela de *transpunere*, care are avantajul de a preciza că trecerea de la un sistem semnificant la altul cere o nouă articulare tetică – a poziţionalităţii enunţiative şi denotative" (JKR, 59-60); "Metoda transformaţională ne obligă deci să situăm structura literară în ansamblul social considerat ca un ansamblu textual. Vom numi I această interacţiune textuală care se produce în interiorul unui singur text. Pentru subiectul cunoscător, I este o noţiune care va indica *modul în care un text citeşte istoria şi se inserează în ea*" (s.n.) (Teo, 266).

În ceea ce priveşte legătura I cu abordarea comparativistă a literaturii, în speţă cu teoriile "influenţelor", ale "surselor", chiar dacă nu e de identitate (cf. Kristeva, Barthes, Zumthor ş.a.) pare să fie mai degrabă de recuperare a acestora decît de respingere, pentru că, în sens restrîns, I vizează totuşi fenomenele de "influenţă", chiar dacă le vede într-un mod mult mai complex, ca "intercondiţionare multidimensională şi dinamică" (IMM, 122). De altfel există puncte de vedere conform cărora I e cea care ar trebui recuperată de comparativism şi nu invers (AGD, 194).

Intens folosit în cercetarea literară, adoptat de zone diferite ale acesteia (poetică, stilistică, semiotică etc.), conceptul de I a cunoscut multiple şi variate încercări de definire şi, în consecinţă, folosiri în accepţii tot atît de variate, foarte restrînse sau foarte largi, de la plasarea sa printre caracteristicile structurale ale unui anumit tip de texte, pînă la identificarea cu însuşi conceptul de *literaritate*.

Principala problemă a definirii I rămîne cea a "frontierelor" sale, adică a "frontierelor" textelor care se pot interrelaţiona, de fapt, a "frontierelor" *textului*. În funcţie de aceasta, opiniile se grupează, în mare, în jurul a trei accepţii:

Scanned with OKEN Scanner

una foarte restrînsă, care situează I în interiorul textului literar, între elementele structurii sale (I *internă*); una curentă, de relaţionare a diferitelor texte literare (I *propriu-zisă*); una foarte largă, prin care I iese în afara literaturii, legînd textul literar de "textul infinit", de "textul lumii" (I *externă*).

Tabloul acestor grupări de opinii pune în evidenţă tendinţele oarecum expansioniste ale conceptului (în special în accepţiile sale extreme) şi, prin ele, riscul unei autodistrugeri: dacă totul devine intertextual, nimic nu mai este intertextual. În sensul foarte restrîns, I încalcă terenul referinţei interne a textului. Ea este o falsă I pentru că nu se sprijină pe alteritatea corelaţilor, restabilind, în fond, autonomia textului, imanenţa lui. L. Dällenbach, care o identifică în tehnica "punerii în abis" (*mise en abyme*) (LDiPo, 27/76), distingînd, alături de I *generalizată* şi I *restrînsă*, o *autotextualitate*, şi-a atenuat punctul de vedere în lucrarea consacrată respectivei tehnici (LDR). La fel, capacitatea fiecărui text literar de a prelua, prelucra, asimila elemente din textul lumii (istorie, societate, "producţia umană în totalitatea ei" (CHT, 17), este în fond o problemă ce ţine de funcţia reprezentativă a literaturii.

Într-o viziune la fel de largă cu a Kristevei, concepe şi R. Barthes I, atunci cînd vorbeşte de "imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit, fie că acest text este Proust, sau ziarul, sau ecranul televizorului: cartea face sensul, sensul face viaţa" (RBT, 59). Ea s-ar realiza "nu pe calea unei filiaţii reperabile, a unei imitaţii voluntare, ci pe aceea a unei *diseminări*" (s.n.) (RBT, 101). "Diseminarea" apare astfel, pentru Barthes, ca mod specific de funcţionare a I; văzută ca o adevărată "hifologie" (hyphos = pînză de păianjen, ţesut) ("fragmentarea vechiului text al culturii, al ştiinţei, al literaturii şi *diseminarea* (s.n.) trăsăturilor sale după formule de nerecunoscut" (RBS, 15)), termenul dispune de o indiscutabilă forţă de sugestie, fără să se constituie totuşi într-un concept precis delimitat (PCT, 92).La fel de sugestivă este şi imaginea pe care o construieşte Barthes pentru intertext, preluînd expresia lui Ph.Sollers, de "traversare a scriiturii": "textul *în măsura în care traversează şi este traversat*" (RBrTg, 47/71).

Şi pentru P.Zumthor I îmbrăţişează o zonă foarte largă, care se extinde dincolo de limitele literaturii. Recunoscută drept concept foarte profitabil pentru cercetător, I "dă socoteală de modul de existenţă a textelor": "Fiecare text este intertext, zonă de unire unde se întretaie două serii textuale: ceea ce aş numi, în lipsă de altceva mai bun, *menţiunea* şi *dicţiunea*. Menţiunea: vecinătatea largă pe care o formează situaţia de enunţare şi tot ceea ce, în ordinea social-istorică, o determină. Dicţiunea: vecinătatea restrînsă a frazelor care preced şi urmează enunţul" (PZcPo, 27/76, 322). Altfel spus, contextul verbal şi extraverbal.

Laurent Jenny restrînge sensul I şi imprimă în acelaşi timp o direcţie precisă "travaliului" intertextual. I apare, în felul acesta, ca o "transformare şi asimilare a mai multor texte operate de către un text centralizator care deţine *leadership*-ul sensului". Se precizează, totodată, că "putem vorbi de I numai cînd sîntem în măsură să reperăm într-un text *elemente structurate* (s.n.) anterior, dincolo de nivelul lexemului, bineînţeles, dar oricare ar fi nivelul lor de structurare" (LJS, 262). Este cea mai explicită definiţie a I care se sprijină (cum era şi necesar) pe diferenţa sa specifică.

Ceea ce desemnează G.Genette prin I este doar un aspect al fenomenelor îndeobşte numite "intertextuale" (şi pe care el le subsumează apelativului general de *transtextualitate*): "o relaţie de coprezenţă între două sau mai multe texte, adică, eidetic şi cel mai adesea (prin) prezenţa efectivă a unui text în altul" (GGP, 8). Este evident caracterul restrictiv al definiţiei sale, care plasează I la nivelul strict al literarului.

Teoria I la Kristeva este o teorie a producerii textului: "dispozitivul inter-

Scanned with OKEN Scanner

textual" este un model genetic. Dar studiul aceluiaşi dispozitiv se dovedeşte tot atît de profitabil şi în teoria receptării textului (a lecturii). (CHT, IMM).

Pentru M. Riffaterre, faptul că "textul literar este o reţea unde se întrepătrund texte anterioare" (MRS, 234) interesează în primul rînd realizarea sensului, deci lectura. Ca "mecanism propriu al lecturii literare (plurale) care conduce la *semnificanţă* (şi nu doar la *sensul* lecturii lineare, neliterare)", I este identificată (şi) de Riffaterre cu însăşi literaritatea. Ea se impune, ca fenomen literar, prin *perceptibilitatea* sa (conform tezelor de bază ale stilisticii riffaterriene (MRE). În felul acesta, i se recunoaşte dependenţa faţă de competenţa cititorului, faţă de nivelul său de cultură, faţă de capacitatea sa de a depista *agramaticalităţile* – văzute de Riffaterre ca "urme" ale intertextului sau indici ai acestuia – mai ales cînd I nu este explicită ci implicită, deci mult mai vulnerabilă la trecerea vremii şi la schimbările culturale.

Cît priveşte reperarea intertextului implicit, Riffaterre se distanţează de Barthes – pe terenul comun al lecturii plurale: Barthes acordă totală libertate subiectivităţii cititorului, extinde deci la infinit cîmpul intertextului şi – în consecinţă – pe cel al lecturilor posibile; pentru Riffaterre, textul – "ansamblu structurat", cu expresivitate stilistică orientată, controlată (în linii mari) de autor (MRE), rămîne obiectul unei lecturi "disciplinate", iar intertextul implicit – locul unui acord (între anumite limite, desigur) – al cititorilor (MRS).

Circumscrierea intertextului riffaterrian este mai dificilă, cu atît mai mult cu cît folosirea acestei noţiuni alternează adesea cu folosirea noţiunii de *hipogramă* (MRS). Afirmaţia că "intertextul este ansamblul textelor care pot fi apropiate de cel pe care îl avem sub ochi, ansamblul textelor regăsite în memorie la lectura unui pasaj determinat" (MRI, 4) nu le exclude pe cele care se subordonează teoriei sale hipogramatice de derivare a textului. Conform lor, intertextul poate fi orice "enunţ verbal preexistent", chiar şi numai un cuvînt, fiind de ajuns "ca un trop să pună cuvîntul în relief, iar contextul să indice o transformare a structurii (negaţie sau inversiune a unuia dintre seme), pentru ca sociolectul întreg să servească de intertext" (MRS1, 175; cf. PCT, 93). Intertextul riffaterrian, dacă nu este văzut în accepţia largă a Kristevei sau a lui Barthes, de text infinit – al lumii, al societăţii, al istoriei – are totuşi un sens suficient de larg pentru a cuprinde toată zona verbalului. I apare astfel ca transformare de semne lingvistice în semne literare, deci ca practică literară propriu-zisă, specificitatea unui text literar constînd tocmai în "perceperea lui ca summum al jocurilor de limbaj" (MRS, 60).

Din aceeaşi perspectivă a textului literar ca "semiosis", Jonathan Culler examinează I ca o teorie a condiţiilor de semnificare, prin interferarea codurilor (cf. PCT, 93).

Dată fiind vastitatea domeniului I s-au încercat numeroase ordonări, organizări ale datelor care-l alcătuiesc, în scopul stabilirii unor tipologii. Criteriile folosite au fost variate (multe dintre ele preluate din clasificările schiţate chiar de Bahtin): frontierele I (cf. supra), intensitatea prezenţei sale în text, implicarea auctorială, forma de manifestare, nivelul la care se manifestă, gradul de prelucrare a elementelor preluate.

Se vorbeşte, astfel, de o I *generală* (*generalizată*), de un "continuum" intertextual ca şi de o I *restrînsă*, condiţie de existenţă a anumitor tipuri de texte (deci marcă de gen) care nu "semnifică" decît în comparaţie cu altele ("haiku"-ul japonez, de ex. cf. CKC, 132); se vorbeşte de o I *puternică* (la Borges, de ex. cf.CHT) şi de una *slabă* (Bahtin face chiar din gradul de intensitate al dialogismului o condiţie a deosebirii dintre poezie şi proză); se distinge între o I *intenţionat* practicată de autor şi una *involuntară*, datorată impregnării sale cu datele unui context – cultural, social, istoric etc.; I poate fi, de asemenea, *explicită* (materia-

Scanned with OKEN Scanner

lizată în text, de obicei, prin reproducerea elementelor împrumutate – de ex. *citatul*) sau *implicită*, difuză, ascunsă (prin prelucrarea subtilă a respectivelor elemente, de ex. *aluzia, reminiscenţa*); ea se poate situa la nivelul conţinutului sau la cel al expresiei textului, păstrîndu-şi, desigur, dimensiunea semantică (CKC, 130).

Modul de desfăşurare a "travaliului" intertextual constituie o altă faţetă a I.

Sub influenţa gramaticii generativ-transformaţionale, J.Kristeva – şi, în acord cu ea, majoritatea cercetătorilor – au declarat drept tipică pentru relaţiile dintre texte operaţia de *transformare*. Michel Arrivé atrage însă atenţia asupra "modificării de conţinut" pe care o comportă transformările intertextuale şi care le disting de cele din gramatica generativ-transformaţională (MApLa, 9/73).

Laurent Jenny, la rîndul său, stabileşte trei tipuri de "tratamente" intertextuale: *verbalizarea* (în cazul relaţiilor cu un (nişte) sistem(e) de semnificare neverbal(e)), *linearizarea* (ordonarea elementelor), *încastrarea* (asigurarea coerenţei de formă şi conţinut). P. Zumthor vorbeşte de *variaţie* (introducerea într-un text, în mod literal sau aluziv, a unor părţi dintr-un text preexistent: *citat, reminiscenţă*), *duplicaţie* ("combinare disjunctivă a două discursuri între care se stabileşte, în text, o relaţie de tip 'alegoric'", PZC, 325) şi *conjuncţie* ("combinare simbiotică (...) de două (sau uneori mai multe) coduri distincte", PZC, 330).

Sînt studiate, de asemenea, figurile retorice proprii I, printre care: paronomaza, elipsa, amplificarea, hiperbola, antifraza (LVsPo, 27/26); metonimia, parafraza (PZC); clişeul (MRS).

Tabloul cel mai sistematic şi mai riguros conceput al întregii problematici intertextuale este însă cel al lui G.Genette. "Transtextualitatea" sau "trascendenţa textuală a textului" ("transcendenţă" folosită ca antonim al "imanenţei") este "tot ceea ce-l pune în relaţie, manifestă sau secretă, cu alte texte" (GGP, 7). Formele sale sînt: 1) I (cf. definiţie supra): *citatul* (formă explicită, literală); *plagiatul* (formă mai puţin explicită, dar literală), *aluzia* (şi mai puţin explicită, şi mai puţin literală). (În privinţa formelor implicite – adesea ipotetice – de I, precum *aluzia*, care pun în mod special problema *perceptibilităţii*, Genette se plasează, în mod declarat, pe o poziţie diferită de cea a lui Riffaterre, interesat – acesta din urmă – de micro-structurile semantico-stilistice, deci de "figurile punctuale" şi nu de "operă considerată în structura sa de ansamblu" (GGP, 9); 2) *paratextualitatea* – relaţia (mai puţin explicită şi mai distantă) întreţinută, în cadrul ansamblului format de o operă literară, de textul propriu-zis şi *paratextul* său: titlu, subtitlu, prefeţe, postfeţe, note marginale, motto-uri, ilustraţii, etc., – toate tipurile de semnale accesorii, cu valoare pragmatică deosebită; 3) *metatextualitatea* – relaţia de "comentariu" care leagă un text de altul, despre care vorbeşte, fără să-l citeze neapărat sau să-l numească; 4) *hipertextualitatea* – relaţia de derivare prin transformare sau imitaţie care uneşte un text B (hipertext) de un text anterior A (hipotext); formele sale: *imitaţia, pastişa, parodia*; Genette consideră acest tip de relaţie ca un aspect universal al literarităţii: "nu există operă literară care, într-o oarecare măsură şi în funcţie de lecturi, să nu evoce vreo alta şi, în acest sens, toate operele sînt hipertextuale" (GGP, 16); 5) *arhitectualitatea* – este relaţia de apartenenţă a textului la un gen, la un tip de discurs, mod de enunţare; cea mai abstractă şi mai implicită dintre relaţiile transtextuale, arhitextualitatea poate fi cel mult semnalată printr-o menţiune paratextuală (titulară: *Poezii, Eseuri*, etc. sau infratitulară: indicaţia "roman", "poeme", care însoţeşte titlul).

După cum se vede, Genette nu s-a interesat decît de relaţiile propriu-zise dintre texte, lăsînt deoparte, în mod deliberat, relaţiile acestora cu "realitatea extratextuală", cu "cîmpul socio-cultural de apartenenţă" a textului, obiect al

Scanned with OKEN Scanner

unui posibil al şaselea tip de transtextualitate, *contextualitatea*, pe care îl propune P.Cornea (PCT, 95), pe linia Kristeva, Barthes, ş.a.

Un caz aparte al *metatextualităţii* lui Genette îl poate reprezenta ceea ce Zumthor preia de la L.Perrone-Moisés sub numele de I *critică* "care rezultă dintr-o muncă de absorbţie şi re-elaborare a altor texte (critice) prin şi în cel pe care-l scriu" (PZP, 82). În fond, textul critic este, prin definiţie, un "discurs între-texte", critica fiind dintotdeauna intertextuală, pentru că pune problema "scrierii unui text despre alt text, a unui text care dialoghează cu un altul" (LPI, 372). Desigur că între I literară propriu-zisă şi I critică există diferenţe: aceasta din urmă este întotdeauna declarată şi păstrează o poziţie secundă, de filiaţie faţă de textul analizat. Nu e mai puţin adevărat, totuşi, că discursul critic modern, prins în mişcarea generală de întrepătrundere a genurilor, tinde să şteargă frontierele care-l separă de literatura propriu-zisă (cf. Blanchot, Barthes, Butor) şi să se constituie într-o "scriitură suverană" (LPI), spaţiu al unei adevărate I.

Discurs intertextual în sine, discursul critic nu este mai puţin un discurs despre I, deci teren al unei I de gradul doi (ceea ce readuce în discuţie problema comparativismului). În orice caz, prin I critică, imaginea statutului complex al I – funcţie vitală a literaturii, tip de relaţie între texte, dispozitiv ce reglează geneza ca şi receptarea textului literar – se completează cu I ca grilă de abordare (avizată) a textului.

Cf. *DIALOGISM, DISEMINARE, IDEOLOGEM, LITERARITATE, TEXT.*

Etim. Din fr. *intertextualité*.

CDm

INTONAŢIE

(e:INTONATION; f: INTONATION; g: INTONATION; i: INTONAZIONE; r: INTONAŢIA; s: ENTONACIÓN)

I este curba melodică definită de variaţiile de înălţime ale articulaţiei sunetelor, în cursul emisiei unei fraze (CKC, 59).

Studiul I nu poate fi întreprins fără a recurge la observaţiile asupra funcţionării accentului. Provocată, ca şi accentuarea, de rupturile de tonalitate, I întăreşte, în unele limbi, funcţia culminativă şi demarcativă a accentului, semnalînd, şi ea, sfîrşitul sintagmelor. De altfel, trăsătura care marchează variaţiile crescînde sau descrescînde ale curbei melodice poartă numele de "intonem" şi se poate suprapune accentului.

Principala funcţie a I este de natură calitativă. Spre deosebire de foneme, care sînt elementele vide de semnificaţie, intonemele pot fi interpretate ca unităţi ale primei articulaţii (AML, 59). Sensul frazei "Eşti acolo" va fi identificat după cum I urcă (întrebare, mirare, bucurie) sau coboară (aserţiune, regret). I funcţionează deci ca "un comentariu perpetuu" al vorbirii şi chiar al gîndirii. Nu vorbim şi nici nu citim mental fără să intonăm (CBT$_1$, 88). Interpretarea unităţilor intonative ca unităţi de semnificaţie explică rezerva anumitor lingvişti în privinţa includerii prozodiei în domeniul fonologiei (AML).

I evidenţiază caracterul decisiv al semnificatului în identificarea faptelor de limbă cu caracter denotativ sau conotativ. Ea poate vehicula aceleaşi informaţii ca unele unităţi sintactice sau lexicale. De aceea se deosebesc I *denotative* (cu incidenţă asupra conţinutului referenţial al mesajului) de cele *conotative* (cu incidenţă asupra locutorului – starea emoţională, apartenenţa geografică sau socială etc.). Există conotaţii care cumulează cele două valori astfel încît I îi revine funcţia de a semnala lipsa de neutralitate a subiectului.

Scanned with OKEN Scanner

Raportînd elementele prozodice numite şi *prozodeme* la funcţia referenţială, Roman Jakobson precizează cu un plus de rigoare raporturile lor cu semnificaţia. Dacă fonemele diferenţiază semantic semnele lingvistice, accentul şi I au rolul de a segmenta şi grada semnificaţia, de a realiza un "apel la referinţă". Astfel, I interogativă anunţă că enunţul s-a terminat şi că locutorii sînt rugaţi să continue discursul. Ca orice expresie afectivă sau conativă, I are un raport direct, imediat, cu ceea ce îi serveşte de "signatum" (AML, 60).

În afara legăturii permanente cu sensul, nuanţată după participarea la realizarea acestuia, elementele prozodice trebuie distinse în funcţie de unităţile lingvistice în care se integrează. Acestea sînt cuvîntul fonologic (pentru accent) şi fraza pentru I (PGA, 43).

Unităţile accentuale şi cele intonative sînt entităţi distincte în analiza fonologică. Noţiunile de intonem (accent + I) şi de prozodem (orice unitate suprasegmentală care afectează un segment mai mare decît fonemul – accent, ton, I) dovedesc simultaneitatea caracteristică manifestării factorilor prozodici. Necesitatea de a le preciza funcţiile duce la clasificarea lor, din acest punct de vedere. Funcţiile atribuite I sînt: funcţia sintactică (segmentatoare şi selectivă), funcţia enunţiativă (dinamica informaţională) şi funcţia expresivă (MME).

Unităţile intonative identificate constituie un sistem opoziţional permiţînd comutarea pe axa paradigmatică şi combinarea pe axa sintagmatică. Pierre Delattre a stabilit zece unităţi de bază, etalate pe patru nivele: unitatea de comandă (de la 4 la 1), paranteza joasă (1-1), continuitatea minoră (2-3), continuitatea majoră (2-4), finalitatea (2-1), chestiunea (2-4), paranteza înaltă (4-4), exclamaţia (4-1), interogaţia (4-1) şi implicaţia (2-4). Raporturile opoziţionale şi contrastive dintre aceste unităţi permit exercitarea funcţiei sintactice (segmentarea în constituanţi imediaţi) şi a celei selective (alegerea constituantului de frază) (PDiFm, 64/69, 12). În cele mai multe cazuri, mai ales în frazele alcătuite dintr-un singur grup ritmic, cele două funcţii se exercită simultan. În frazele care comportă mai multe unităţi intonative, constituantul de frază este realizat de ultima dintre aceste unităţi. În fraza asertivă "Mîine dimineaţă/ voi culege flori/ din grădina bunicii." concatenarea melodică antrenează o unitate intonativă de continuitate minoră, una de continuitate majoră – ambele suitoare – şi o unitate de finalitate care, de regulă, presupune coborîrea spre nivelul 1. Înlocuirea acestei ultime unităţi cu o unitate de chestiune, care urcă de la nivelul 2 la 4, va transforma fraza în interogativă totală.

I frazei interogative presupune o selecţie între unitatea de chestiune şi unitatea interogativă, care coboară de la nivelul 4 la 1 pentru a urca din nou, uşor, cu ultima silabă. Marca interogaţiei rămîne deci oricum I ascendentă, subliniind faptul că se aşteaptă suita enunţului. Distincţia planurilor de incidenţă este realizată deci după raportul stabilit între structura de suprafaţă (discursivă) şi structura profundă (fraza subiacentă), reprezentată de răspuns. Întrebarea aparţine structurii de suprafaţă şi este marcată de I, de ordinea inversată a secvenţei sau de folosirea unui formant special ca perifraza interogativă sau/şi cuvîntul introducător interogativ (TCG, 386). Se observă deci o specializare a I în funcţie de alcătuirea sintactică a interogativei: interogaţia totală va uza de unitatea intonativă de chestiune (2-3) iar interogaţia parţială de cea de interogaţie (4-1+).

În planul periodic al discursului, I marchează raporturile interpropoziţionale pe care le pune în legătură cu cele intrapropoziţionale. Ca stimuli stilistici, aceste raporturi plasează I în zona de intersecţie a prozodiei şi a fonostilisticii. Expresivitatea poate perturba total deprinderile intonative curente, mai mult sau mai puţin neutre. Funcţia expresivă amplifică funcţiile lingvistice relevate,

Scanned with OKEN Scanner

înţelegerea analitică a frazei vorbite. Expresivitatea maximală se manifestă mai ales în versuri. I este unul din elementele importante ale sub-structurilor particulare care intră în alcătuirea sistemică a poemului. Ca element structural, ea are un rol decisiv în sensul armonizării structurii intonaţionale a poeziei în general şi aceea a unei clase determinate de poezie (ILS, 263). I ritmică şi I semantică formează ceea ce fonologii numesc o "opoziţie corelativă".

Unităţile intonative delimitate de intoneme depind de înţelegerea textului, de disponibilitatea interpretului de a sesiza tonalitatea principală şi tonalităţile secundare. Apartenenţa lor la codul fonostilistic şi, mai ales, profitul pe care "stilistica efectelor" îl poate obţine din interpretarea lor, impune gradarea studiului I în două etape, dintre care prima se opreşte asupra funcţiilor sintactice, cu expresivitate minimală, iar a doua asupra efectelor de expresivitate maximală prezente în opera literară, unde I este o "mărime istorică", cu un evident rol de semn (ILL, 188).

Cf. *ACCENT, RITM, INTONEM, PROZODEM, PROZODIE, MELODIE, TONALITATE.*

Etim. Din fr. *intonation* < lat. medieval *intonare.*

MPv

Scanned with OKEN Scanner

J

JURNAL INTIM

(e: DIARY; f: JOURNAL INTIME; g: TAGEBUCH, i: DIARIO; r: DNEVNIK; s: DIARIO)

JI este o specie a literaturii de confesiune apărută la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea (Maine de Biran, Benjamin Constant, Stendhal), ca rezultat al individualismului romantic şi al unei schimbări de perspectivă asupra noţiunii de persoană. Integrat mult timp în genul autobiografic, JI tinde să dobîndească astăzi o anume autonomie. Mai ales critica germană vede în acest tip de scriere intimistă un gen constituit.

Deşi considerat "expresia cea mai adecvată a literaturii subiective" (TVOx, 151), "demersul cel mai autentic", "mărturia cea mai puţin convenţională asupra persoanei eului" (AGJ, 43), JI a creat întotdeauna teoreticienilor săi mari dificultăţi în ceea ce priveşte definirea, clasificarea şi analiza structurilor formale. Polivalenţa sa, supleţea, disponibilitatea sa continuă au putut fi invocate ca argumente. La aceasta se adaugă ambiguitatea acestui text subiectiv, natura paradoxală a JI, manifestarea cea mai pură a intimităţii, dar destinat unui cititor posibil. Dacă în timpul romantismului se vorbea despre o "neliniştе" a comunicării, în secolul al XX-lea noţiunea de public-cititor ocupă un loc din ce în ce mai însemnat în meditaţiile intimiştilor, iar majoritatea JI sînt publicate încă din timpul vieţii autorilor lor, condiţie a afirmării acestor texte ca gen.

JI este, prin excelenţă, "o formă deschisă, nedefinită, neterminată" (PLP, 170). În absenţa unei definiţii generice riguroase, a unor reguli stricte, teoreticienii JI au reţinut o serie de trăsături distinctive ale acestui tip de literatură subiectivă.

JI poate surprinde un moment de criză sau se poate întinde pe o perioadă mai lungă a existenţei, înregistrînd şi datînd cu regularitate evenimentele vieţii interioare a naratorului, devenit "centru de observaţie şi de convergenţă" (AGJ, 87). Pericolele acestei literaturi se datoresc unui exces de introspecţie, cele mai importante fiind: depersonalizarea, distrugerea fiinţei incapabile să acţioneze, sterilitatea pe planul creaţiei. Tentativa conduce la un eşec dacă intimistul nu realizează că

Scanned with OKEN Scanner

analiza sa are, în mod inevitabil, un caracter limitat şi dacă el nu face apel la exterior.

Evenimentele lumii înconjurătoare nu dobîndesc o rezonanţă decît prin reflexia lor în conştiinţa celui care redactează textul subiectiv. Distincţia tradiţională: jurnal intim sau psihologic şi jurnal extern sau anecdotic – sau, după formula lui Jung, introvertit şi extravertit – nu este decît iluzorie. Exemplele pure, cazurile limită nu există decît rar, majoritatea JI fiind, de fapt, jurnale mixte. Clasificările variate care au circulat, avînd ca principal criteriu conţinutul notaţiilor, ţin de preponderenţa unuia dintre aspecte: liric, memorialistic, romanesc; jurnal personal, jurnal documentar, jurnal-cronică; jurnal egotist, jurnal-mărturie, jurnal de creaţie.

Mai recent (cf. Jou) a fost propusă o tipologie lingvistică, obţinută prin suprapunerea celor două axe care formează principalele categorii verbale ale textului: axa personală şi axa temporală, tipologie care poate conduce la o descriere mai exactă a diverselor sale modalităţi, ca şi la o comparare cu formele subiective apropiate.

Aspectul cotidian al notaţiilor, care nu urmăresc o ordine precisă, are drept efect "scriitura fărîmiţată" (PLP, 271) sau "fragmentarismul" (Jou, 221) discursului. Intenţia de itinerar spiritual oferă totuşi acestor texte o "continuitate în discontinuitate" (Jou, 285), iar scriitura intimistă are, în cele din urmă, un caracter dinamic şi structurant.

JI nu fixează decît anumite momente, imagini instantanee, stări sufleteşti, impresii şi note de lectură. El nu este supus, în principiu, decît ordinii temporale, unei rigori cronologice, unei "focalizări pe momentul prezent" (DCT, 237), în ciuda imixtiunilor posibile ale amintirilor sau ale unor reflecţii retrospective. În condiţiile acestui decalaj temporal, a absenţei unei "sincronizări între expresie şi experienţă" (DCT, 237), are loc o contaminare între jurnal şi alte scrieri personale. Intimistul foloseşte atunci procedeele memorialistului şi ale autobiografului. Caracterul de memorial este apreciat, de altfel, de Maurice Blanchot, ca natural în cazul JI, provenit din "mişcarea de a scrie în timp" şi care permite autorului să păstreze cu eul său "un contact viu şi adevărat" (MBE, 20).

JI, care nu are de semnat "decît un pact – calendarul", este complet "degajat de forme", "docil mişcărilor vieţii şi capabil de toate libertăţile" (MBV, 271). El păstrează o permanentă impresie de spontaneitate, practica JI reprezentînd, de aceea, după opinia lui Philippe Lejeune, "un fel de grad 0 în căutările formale ale construcţiei textului" (PLP, 266). Manifestare a imediatului, scriitura subiectivă – proprie atît notaţiilor cotidiene, cît şi naraţiunii retrospective sau corespondenţei – trebuie să ofere o "imagine autentică a personalităţii celui care «ţine condeiul»" (JSR, 89).

JI a fost interpretat, mult timp, în special ca un document trăit, valoros prin bogăţia sa intelectuală şi afectivă, prin noua perspectivă pe care o aduce asupra autorului lui, "forma de scriere cea mai aptă să furnizeze cunoaşterea exactă în domeniul vieţii personale" (GGD, 38). Încercare a intimistului de a ajunge la expresia totală a eului, el este şi "instrumentul de salvare şi mijlocul de cucerire de sine prin sine", "marca tangibilă a eforturilor persoanei de a construi, cu elemente răzleţe, o personalitate durabilă, care să se desăvîrşească în actele sale şi în opera sa" (AGJ, 545). În afara funcţiei de investigare a eului, JI dobîndeşte deci şi o finalitate modelatoare şi reconstructivă. Examen de conştiinţă, proiecţie spre interior sau evadare spre exterior, textul subiectiv permite intimistului să reunească aspectele fugitive ale eului şi să se desăvîrşească. A apela la JI, "parapet împotriva pericolului scrisului", se explică şi prin "teama şi angoasa singurătăţii" (MBV, 274), provocate de creaţia artistică. Dorinţa de a fixa sentimentele şi ideile care nu apar decît o dată în existenţă, mişcarea însăşi a conştiinţei, traduce permanent obsesia

Scanned with OKEN Scanner

timpului. Detalii şi conversaţii fără importanţă, mici evenimente ale vieţii obişnuite dar care pot căpăta, cu vremea, o semnificaţie majoră sînt înregistrate pentru a lupta împotriva uitării. Valoarea şi adevărul oricărui JI constau, după M. Blanchot, în neînsemnătatea lui, în aspectele aparent banale, mai mult decît în observaţiile "interesante, literare" (MBV, 274), mai numeroase în cazul povestirii autobiografice. Smulgînd din uitare aceste reminiscenţe, intimistul reuşeşte să ajungă la momente în care se concentrează ceea ce există mai profund în fiinţa sa. "Cunoaştere de sine şi stăpînire de sine", JI este, în aceeaşi măsură, "precizarea unei imagini destinate să dureze dincolo de timp", "transformarea umilei realităţi într-o achiziţie permanentă" (GGD, 46).

Critica actuală studiază JI mai ales ca un "metalimbaj" al cărţilor de ficţiune, care "fixează figura" şi "raţiunea socială a autorului" (DME, 44), sau ca o formă de paratext (cf. GGS2). El face parte din categoria epitextului privat, alături de scrisori, confidenţe orale şi avantexte. Reţin atenţia, în primul rînd, jurnalele experienţei creatoare, numite de Gérard Genette "jurnale de bord", care oferă date asupra genezei şi sensului operelor de imaginaţie, asupra dificultăţilor muncii artistice. Este semnalată capacitatea autoreflexivă a acestor scrieri intime, rolul lor de documente poietice (cf. IMP). Ele informează asupra condiţiilor în care este instaurată opera – pe cale de a se construi – şi conţin meditaţiile autorului asupra acestei "produceri".

JI, ca şi corespondenţei, nu li s-a recunoscut decît tîrziu un statut literar. Ele au fost considerate mult timp ca texte marginale, apoi ca opere de frontieră şi nu au intrat într-un circuit curent decît atunci cînd au fost publicate sub semnătura unor scriitori celebri sau cînd au devenit procedee în cadrul unor texte ficţionale (romanul epistolar şi falsul JI, cu o largă circulaţie în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea). Jurnalul fictiv din romanul secolului al XX-lea este adesea comparat cu monologul interior sau cu tehnica fluxului conştiinţei (*stream of consciousness*).

Potrivit teoriei instituţiei literare, aceste manifestări "spontane şi personale", prin care se afirmă funcţia expresivă a artei, constituie, de multe ori, un protest împotriva "discursurilor puternic codificate şi controlate" (JDI, 148) şi, tocmai prin aceasta, o posibilitate de îmbogăţire a tehnicii narative. Cercetările actuale urmăresc o revalorizare a acestor opere de frontieră, "mijloace foarte nuanţate de expresie literară" (Jou, 223), iar scriitura intimistă continuă să reprezinte un aspect important în dezbaterile asupra conceptului de literatură.

Cf. *AUTOBIOGRAFIE; MONOLOG INTERIOR.*

Etim. Din fr. *journal* = "ziar" + intim; fr. *intime.*

ASr

L

LECTURĂ

(e: READING; f: LECTURE; g: LEKTÜRE; i: LETTURA; r. CITENIE; s: LECTURA)

1. În sens restrîns, înseamnă un ansamblu de activităţi perceptive (vizuale, tactile) şi cognitive de recunoaştere şi interpretare a unui semnificant textual, în scopul captării sensului. Actul de a citi este în acelaşi timp descifrare (a expresiei) şi înţelegere (a conţinutului), printr-un proces de articulare adecvată a acestor două componente. L presupune "stabilirea unui sistem relaţional care să traducă cît mai exact funcţionarea semantică" (JCD, 116).

2. În domeniul cercetării literare, L este un proces de natură pragmatică, dezvoltat într-o arie comună de competenţă a emitentului şi destinatarului (autor-cititor), prin care sistemul unui text particular este demontat, perceput în funcţionalitatea sa ca totalitate şi investit cu sens. L este o semioză, implicînd corelaţia conţinutului cu o expresie dată (AGD). Prin L se instaurează între text şi cititor un raport productiv şi creator, însoţit de un efect estetic. L devine astfel un proces de nominalizare: "(...) a citi înseamnă a lupta pentru a numi, înseamnă a impune frazelor textului o transformare semantică" (RBZ, 98-99). Din această perspectivă, L poate fi considerată o tehnică şi o practică exercitată asupra textului / operei (o "execuţie", în sensul cunoscut de toate celelalte arte – LPE), implicînd o retorică proprie (MCR).

Totalizarea şi relaţionarea acestor elemente conduc în mod necesar la elaborarea unei teorii a L, avînd drept scopuri principale: a) stabilirea parametrilor lecturii; b) stabilirea unei tipologii a L, în sincronie şi în diacronie, bazată pe disocieri faţă de alte modalităţi de abordare a textului, înrudite cu L sau subordonate ei; c) integrarea problematicii L în ştiinţele limbajului şi a literaturii în general.

Ambele accepţiuni semnalate cunosc o devenire istorică. Evoluţia L ca act perceptiv (sensul 1) este strîns legată de istoria şi avatarurile textelor scrise (MMG, JGR). De la L orală şi colectivă, făcută adesea sub forma unei "recitări" publice, proprie culturilor care premerg invenţia tiparului, pînă la L silenţioasă şi individuală a epocilor ulterioare, se

Scanned with OKEN Scanner

produc adevărate mutaţii în procesele mentale. Alfabetizarea aproximativ generalizată modifică relaţiile dintre simţuri precum şi mecanismele perceptive. Istoria progresului de la manuscris la tipar este o istorie a substituirii treptate a metodelor auditive de comunicare şi receptare a ideilor prin metode vizuale (MMG, 152). Timp de mai multe secole, practica L este prioritar legată de cultul cărţilor sacre. Paralel cu aceasta, ca urmare a transformărilor socio-economice şi tehnologice, se dezvoltă un tip de L "funcţională" care favorizează o codificare mai strictă a raporturilor interumane. Trecerea de la sacru la laic, de la etic la funcţional este expresia unei emancipări progresive a individului, pentru care L capătă o semnificaţie nouă. A citi nu mai înseamnă doar a primi pasiv un mesaj divin, ci a interpreta mesajele într-un spaţiu mental constituit progresiv, datorită căruia individul, tot mai eliberat de comunitate, ajunge treptat la statutul de persoană. Aproximativ la mijlocul secolului al XIX-lea, graţie şi progreselor învăţămîntului, individul începe să dispună de L şi de scriere ca de un instrument personal de comunicare. Astfel, istoria L este strîns legată de istoria individualismului şi presupune importante implicaţii psihosociologice. În epoca contemporană, era comunicării informative, L intră în concurenţă cu profuziunea mijloacelor video. Deşi, aparent, periclitată, ea nu-şi pierde cu nimic din specificitate şi rezistă încă bine marii sale rivale – imaginea – care înlocuieşte succesivul prin simultan.

L ca practică interactivă între opera literară şi cititor (sensul 2) cunoaşte o istorie destul de frămîntată care se confundă în esenţă cu avatarurile "L critice" în general. De la hermeneutica tradiţională, pînă la nihilismul deconstructivist al lui Derrida şi Paul De Man, fiecare epocă citeşte literatura în felul său. Modalităţile de L practicate la un moment dat devin indicii servind la definirea statutului formelor literare din perioada respectivă, cît şi la configurarea unei mentalităţi. Problematica L, "obiect masiv, enorm, omniprezent" (MCR, 10) prin bogăţia de implicaţii pe care o presupune, ajunge să se confunde practic cu problematica literaturii în ansamblul său (PCT): operă, text, context, metatext, paratext, intertext, gen, sens, referinţă, cod, izotopie, receptare (cu diferitele ei ipostaze) – toate sînt concepte atrase în sfera L, valorificate şi reevaluate prin L.

La începuturi, L este îndeosebi alegorică. Activitatea "hermeneutică", începînd cu stoicii, implică interpretarea şi exegeza textelor, dezvăluirea unui sens ascuns (al textelor homerice, de pildă), prin depăşirea analizei gramaticale şi retorice. De la sfîrşitul antichităţii şi în evul mediu, hermeneutica se extinde la exegeza textelor biblice, sub forma unui sistem interpretativ comportînd patru nivele: sensul literal, alegoric, tropologic şi anagogic. Ulterior, hermeneutica suferă un proces treptat de relaicizare, putînd fi aplicată şi altor texte decît celor sacre, această extindere fiind mereu simţită ca o abatere de la normă. Odată cu romantismul german se naşte hermeneutica modernă, definită în 1900 de Wilhelm Dilthey, ca fiind "arta de a interpreta monumentele scrise", ceea ce poate fi considerat sinonim cu L (sensul 2). Cu Heidegger, Gadamer, Hirsch, Ricoeur, hermeneutica ajunge la o validitate filosofică şi literară. Dar, deoarece în perspectivă hermeneutică, a citi este *o artă* care depinde de experienţa şi de cultura individului, constituirea unei metodologii teoretice generalizatoare este imposibilă. Astfel devine necesară elaborarea unei teorii a L care să ţină seama deopotrivă de condiţionările unei coerenţe *interne*, derivînd din coerenţa operei, cît şi de cele ale unei coerenţe *externe*: o L nu poate face abstracţie de anumite date obiective (de ordin istoric, lingvistic etc.) privind opera. La baza teoriei moderne a L stă ideea că "fenomenul literar nu este numai textul ci şi cititorul său şi ansamblul de reacţii

Scanned with OKEN Scanner

posibile ale cititorului faţă de text – enunţ şi enunţare" (MRP, 9). Cititorul, marele neglijat, vine astfel să se situeze în avanscenă, iar centrul de greutate al fenomenului literar se deplasează din spaţiul dintre creator şi operă, în cel dintre operă şi cititor. Soluţiile pentru a pune plenar în valoare acest raport au fost multiple. Dintre cele mai relevante, s-au impus L *identificare*, practicată în special de critica "tematică" (Poulet, Starobinski) şi *estetica receptării* (Gadamer, Jauss). La limită, identificarea implică estomparea reciprocă a autorului şi cititorului, ajungîndu-se la o operă şi o L *impersonale* (Blanchot). La polul opus L coerente (de orice tip), se află orientarea deconstrucţionistă (o antilectură) care, promovînd ca principiu "dezorientarea activă şi metodică" (Derrida), pune sub semnul întrebării însăşi posibilitatea L. A deconstrui înseamnă a pune programatic în evidenţă absenţa oricărei coerenţe, făcînd textul să explodeze, prin căutarea contradicţiilor şi inconsecvenţelor. Cercul hermeneutic este înlocuit de paradox şi antinomie; analiza, L nu vor fi niciodată terminate, ci vor pune în evidenţă un spaţiu tensional, în care sensurile se fac şi se desfac necontenit. Pentru majoritatea teoreticienilor actuali, L este înscrisă în text, fiind într-un fel "programată" de acesta ("Textul este un cod limitativ şi prescriptiv" – MRP, 11) care, la rîndul său, nu există decît prin L. Textul devine echivalentul unei partituri muzicale care nu prinde viaţă decît prin execuţie / L (MRP, 10). L devine o construcţie, o *producere* a textului, o receptare activă şi creatoare.

Din perspectiva poeticii, obiectul L este textul individual. Scopul său este descrierea şi demontarea sistemului textual (ODD, 107). Deşi se serveşte de instrumentele poeticii, L nu este o simplă aplicaţie a acesteia ci încearcă să umple spaţiile neepuizate de ea. L constă dintr-o raportare reciprocă a tuturor elementelor textului, nu în semnificaţia lor generală, ci cu scopul de a pune în evidenţă singularitatea textului (TTP, 244). L îşi propune să surprindă, prin intermediul limbajului, opera ca diferenţă. L devine astfel cea mai adecvată practică menită să reveleze originalitatea textului ca monument (MRP), dar şi a interpretului, căruia L (o L printre altele) îi oferă posibilitatea dezangajantă de a emite o opinie foarte personală. Importanţa acordată L în cercetarea literară contemporană a antrenat reevaluarea a numeroase concepte, de la literaritate pînă la istoria literară însăşi. Textul nu poate rezista decît trecînd "testul de eficacitate al operei" (MRP, 98). Eficacitatea textului depinde de gradul său de perceptibilitate. Textul "monumental" rezistă uzurii lecturilor succesive. Istoria literaturii devine, din perspectiva L, un studiu al "supravieţuirii" operelor, printr-un efect cumulativ al posterităţii. "Viaţa" unei opere depinde de echilibrul dintre codul imuabil al textului şi codul mereu altul al lecturilor ulterioare. Realitatea literară este un sistem funcţional comportînd un termen fix, opera, şi unul variabil, lumea şi timpul care consumă această operă – astfel spus, L succesive pot fi concepute ca variante ale unei invariante de bază care este textul. Prin L, opera se îmbogăţeşte, acumulează informaţie, "viaţă semnică", deoarece fiecărui text i se suprapune o rezervă incalculabilă de decodificări posibile (MCP, 68-69). Specificitatea comunicării literare rezidă în special în actul L, dat fiind că, spre deosebire de cea curentă, în comunicarea literară sînt prezente numai două dintre componentele actului de comunicare – mesajul (textul) şi cititorul – celelalte nefiind decît reprezentate (MRP, 9). În spaţiul dintre cele două instanţe se naşte opera, o dată cu fiecare L.

L trebuie delimitată de alte modalităţi conexe de abordare a fenomenului literar.

❖ *Proiecţia* este o refacere în sens invers a drumului parcurs de creator de la "sursă" spre operă: "Atitudinea proiectivă se defineşte printr-o concepţie a

textului literar ca transpoziţie făcută pornind de la o serie aflată la origini" (TTP, 241); tipul de proiecţie, generînd forjarea unei "grile" de L, depinde de elementul considerat a fi originea operei: proiecţia biografică sau psihanalitică (viaţa autorului, opera fiind o cale de acces spre "om"), proiecţia sociologică (realitatea socială, condiţiile concrete de producere a textului etc.), proiecţia filosofico-antropologică (spiritul uman, o construcţie, un sistem filosofic).

❖ *Comentariul*, complementar şi în acelaşi timp opus proiecţiei, se defineşte prin interioritate faţă de opera comentată: se caută o clarificare a sensului, de obicei intuit deja prealabil lecturii, nu o traducere; principiul său fundamental este fidelitatea, întreţinînd o relaţie foarte strînsă cu detaliul textului; limita comentariului este *parafraza* (a cărei limită este *repetiţia*; comentariul este foarte particular, ceea ce explică şi absenţa unei teorii a comentariului; aparatul metodologic, mai mult sau mai puţin complex şi suplu, este întotdeauna subordonat textului. O ipostază a comentariului este *explicaţia de text*, practicată multă vreme, mai ales în Franţa, ca principal exerciţiu şcolar în predarea literaturii; prestigiul său a fost atît de mare încît a devenit aproape un gen literar (TTP, 242, MRP, MCcPo, 34/78). *Analiza textuală* practicată de R.Barthes (RBZ) sau de M. Riffaterre (MRP) se înrudeşte cu acest tip de interpretare mai ales prin tehnica de depliere progresivă a textului, decupat în unităţi de L, zone sau segmente de text (la Barthes, "Lexie"), în scopul de a surprinde în chip optim "migraţia sensurilor" şi împletirea codurilor; analiza textuală se apropie de comentariu prin interesul pentru textul unic şi prin tendinţa spre exhaustivitate – ea s-a născut mai ales din dorinţa de a depăşi limitele analizei structurale, preocupată doar (mai ales în ceea ce priveşte povestirea) de analiza macrostructurilor (RBZ, 19).

❖ *Interpretarea* concepe textul ca un palimpsest, încercînd să surprindă dincolo de ţesătura textuală aparentă, un alt text mai autentic; este demersul propriu hermeneuticii; nu totul este interpretabil în text ci doar anumite "puncte de focalizare", "noduri", care domină întregul; alegerea punctelor nodale individualizează lecturile şi legitimează pluralitatea lor (TTP, 245).

❖ *Descrierea*, demers propriu analizei structurale, tinde de asemeni spre exhaustivitate, dar interzicîndu-şi orice ierarhie sau judecată de valoare; descrierea unui text poate lua forma unei diagrame reprezentînd sistemul textului, sub forma unei organizaţii spaţiale (TTP, 247); descrierea nu poate depăşi stadiul de operaţie preliminară a actului critic.

L *poetică* încearcă să unească într-un demers integrator generalul cu particularul, făcînd posibilă inducerea unei "gramatici" a textului şi deci, într-o mai mare sau mai mică măsură, formalizarea lui. O astfel de L nu este însă posibilă decît într-un plan teoretic abstract. L poetică vizează nu numai generalitatea, dar şi virtualităţile sistemului literar.

Din orice perspectivă ar fi privită, L este un act de intertextualizare: pe de o parte, orice text artistic se scrie ca o "lectură" a tuturor textelor cunoscute de autor, texte cu care intră într-o relaţie dialectică de atracţie şi de respingere (IMM, 82) – fenomen mai mult sau mai puţin explicit perceptibil în noul text (pentru tipologia acestor relaţii, cf. GGP). Pe de altă parte, prin L, cititorul proiectează simultan textul citit într-o reţea intertextuală mai mult sau mai puţin complexă, conform structurii universului său de aşteptare.

Repertoriul tipurilor de L este destul de vast, dată fiind şi varietatea criteriilor de clasificare. Adesea, tipurile de L se articulează opozitiv sau complementar. Nu toate tipurile înregistrate de diferiţi autori sînt pertinente, unele reprezentînd reluarea aceloraşi tipuri sub o altă etichetă.

L ca activitate perceptivă (sensul 1) cunoaşte două modalităţi (PCT, 135-

144): *hipologografică*, corespunzînd unui stadiu rudimentar de insuficientă stăpînire a codului; ea se caracterizează printr-o mecanică aditivă, mergînd progresiv de la identificarea literelor, a silabelor, a cuvintelor, propoziţiilor şi frazelor, care conduce la formarea sensului printr-un demers integrativ şi liniar; *hiperlogografică*, se bazează pe recunoaşterea simultană a mai multor cuvinte; semnele grafice sînt traduse nemijlocit în unităţi de semnificaţie; este o lectură superioară, silenţioasă, autonomă şi funcţională, în care circuitul sensului se instituie direct între stimulii optici şi centrii cerebrali; prin flexibilitatea ei, L hiperlogografică asigură o deplină dominare a universului scriptural; L *rapidă* constă în raţionalizarea mecanismelor perceptive şi ameliorarea comprehensiunii, spre a obţine performanţe superioare, atît pe plan cantitativ (sporirea vitezei), cît şi pe plan calitativ (asimilarea mai eficientă a conţinutului); L rapidă este adesea făcută în scopul obţinerii unei informaţii globale, fiind o L exploratorie, de reperaj, o L pusă în slujba cercetării; ea este inoperantă pentru textul literar, mai ales în cazul celor cu un grad sporit şi evident de autoreferenţialitate.

Din punctul de vedere al raportului activ cu textul (literar) – sensul 2 – tipologia L este deosebit de diversificată.

❖ În funcţie de nivelul orizontului de aşteptare, există o L *naivă*, "mai atentă la conţinutul mesajului decît la forma sa", o L *cultivată* care e de obicei o "relectură", bazată pe "un du-te-vino între abatere şi normă sau norme", o L *savantă*, atentă la identificarea faptelor de stil şi o L *estetică*, preocupată de aprecierea acestor fapte stilistice (JDR, 22). Aceste grade sau nivele de lectură pot fi reformulate sub forma opoziţiei L *consumaţie* (care este o L naivă şi de divertisment)/ L *productivă*, incluzînd analiza, interpretarea, stabilirea de analogii şi relaţii, putînd deveni o re-scriere a textului. Tipul sau nivelul de L este determinat şi de "competenţa receptivă" a cititorului (KSrPo, 39/79). Competenţa lectorală presupune cunoaşterea diferitelor coduri implicate în actul lecturii şi implică: performarea, evaluarea şi cooperarea (PCT, 59).

❖ În funcţie de modul de evaluare a textului, L poate fi "*prozaică*", *valorizantă* şi *critică*, aceasta din urmă fiind singura care poate asigura un "control al impresiei".

❖ L se deosebeşte de *receptare* prin aceea că L privilegiază ceea ce textul conţine, în timp ce receptarea se referă în special la reacţia subiectului faţă de text – ceea ce subiectul reţine, potrivit personalităţii sale şi circumstanţelor, motiv pentru care în estetica receptării, noţiunea de *efect* ocupă un loc central. Estetica receptării, teoretizată de H.-R. Jauss şi şcoala de la Konstanz, promovează o fenomenologie a L ca act, după modelul pragmatic al actelor de limbaj; ea a îmbogăţit noţiunea de "orizont de aşteptare" şi a redimensionat multe din conceptele operatorii ale cercetării literare, în special pe acelea de cititor şi de istorie literară. Cu Umberto Eco (UEL), estetica receptării devine o semiotică a L cooperante.

❖ L *lineară* / L *tabulară* este un cuplu noţional introdus de Grupul μ, reprezentanţi ai noii retorici; dacă prima este uniformă şi urmînd linearitatea textului, în succesiunea elementelor sale, cea de-a doua "este rezultatul suprapunerii diferitelor lecturi a unităţilor unui text" (JDP, 58). L tabulară este rezultatul L lineare şi al re-lecturii; L tabulară este poliizotopă (izotopia este aceea care asigură L uniformă, dînd seamă de coerenţa semantică şi formală a textului), neţinînd însă seama de ordinea reperării izotopiilor; ea se defineşte ca un proces de activizare a sensului – textul poate fi parcurs pe mai multe planuri de descifrare, ceea ce se realizează atît prin relectură cît şi prin reevaluări succesive.

❖ L *scriitură* / L *literatură* sînt definite în opoziţie de către H. Meschonnic, pe linia unui poststructuralism monist. L scriitură este o "lectură care urmăreşte

Scanned with OKEN Scanner

să transforme în şi prin text gîndirea de intrare discontinuă într-o gîndire a unităţii cuprinsă în funcţionarea scriiturii. Se opune L *literatură*, L care reduce textul la categorii preexistente; L esenţialistă, taxinomică, formă de conştiinţă, reflex al practicii sociale. Orice L este fie scriitură, fie literatură." (HMP$_I$, 176-177). În timp ce L scriitură "retrăieşte" opera ca formă-sens, L literatură identifică tipare, modele literare, stabileşte tipologii de texte etc. Aceste două tipuri de L nu sînt fără analogie cu noţiunile de *scriptibil / lizibil*. Scriptibilul trimite la tot ce poate fi re-scris, literatura ca activitate; în acest caz, cititorul încetează de a mai fi consumator, pentru a deveni producător al textului; contravaloarea negativă, reactivă a scriptibilului este lizibilul: "Scriptibilul este romanescul fără roman, poezia fără poem, eseul fără disertaţie, scriitura fără stil, structurare fără structură. Şi textele lizibile? Sînt produse (şi nu produceri), ele formează masa enormă a literaturii noastre" (RBZ, 11).

❖ L *analitică* sau *textanaliza*, produsă şi teoretizată de J. Bellemin-Noël, se inspiră din psihanaliză dar nu se confundă nici cu psihocritica nici cu L psihanalitică propriu-zisă, apelul la concepte freudiene fiind considerat insuficient; L analitică deplasează o teorie axată pe elementele clinice sau pe înţelegerea generală a fenomenului uman, urmărind manifestarea textuală a inconştientului. Textanaliza ia forma unei *analecturi*, ceea ce "exprimă clar că problema care se pune este de a citi şi de a ajunge prin lectură la instanţele care au determinat puternic îmbinarea cuvintelor, a frazelor, a motivelor sau a figurilor înscrise în povestire" (JBI, 12). Printr-o extensie a ideii că sensul nu apare decît o dată cu L, în raport cu cititorul, textul nefuncţionînd decît prin şi pentru cineva, se introduce şi ideea de *arhilectură*, referindu-se la o normalitate, un fel de generalitate statistică a reacţiilor posibile în faţa cuvintelor ca purtătoare a unei multitudini de conotaţii (JBI, 32). Analog, se poate vorbi de un *arhilector*, denumire care conceptualizează totalul cititorilor (şi nu media lor); acesta are aptitudinea de a repera în text "topografia" completă a efectelor de stil (PCT, 76). În L analitică, inconştientul devine operant nu numai ca instanţă textuală (inconştientul creatorului manifestat în operă) dar şi ca o componentă a L – se poate astfel vorbi de o L *de plăcere* care satisface secretele inconştientului, alături de o L *de cultură* care raportează şi evaluează elementele textului faţă de o cultură achiziţionată (JBI, 95).

❖ L *critică* este cea capabilă să reunească toate aceste faţete ale L; prin capacitatea sa înglobantă, ea poate fi considerată drept un discurs metatextual enciclopedic, ceea ce face dificilă circumscrierea frontierelor sale; ea este şi fundamental ambiguă, stabilind o interacţiune între două tipuri de discurs: discursul care citează şi discursul citat (MClPo, 34/78). Această interacţiune poate fi rînd pe rînd sau simultan: analiză, interpretare, comentariu, înţelegere, formulare de ipoteze, proiecţie, identificare, descriere, demontare, plăcere, descifrare etc. Spre deosebire de L obişnuită, L critică este obligată să adopte un "ton", o atitudine, ea este un gen "intervenţionist", întrerupînd continuumul operei – a trece de la simpla L la critică înseamnă "a nu mai dori opera, ci propriul limbaj" (RBC, 79). L critică posedă o suită de atribute care pot constitui tot atîtea elemente de definiţie: ea este *plurală, deschisă, reiterată, retro-activă*, fiind în general rezultatul unei serii de *re-lecturi*; pluralitatea L derivă deopotrivă din varietatea grilelor ce pot fi aplicate textului, din deschiderea şi dimensiunea plurală a acestuia, care e o împletire de coduri (discurs poliizotop) cît şi din faptul că L fiind dialog, "acest 'eu' care se apropie de text este el însuşi o pluralitate de alte texte, de coduri infinite sau mai exact: pierdute (a căror origine se pierde)" (RBZ, 16); pluralitatea L critice mai derivă şi din diversitatea contextelor (spaţiu, timp, condiţii so-

Scanned with OKEN Scanner

cio-istorice etc.) în care se produce actul L; L critică este deci şi, implicit şi obligatoriu, *intertextuală*; la limită, ea tinde să fie *totală* sau *totalizantă*, atunci cînd îşi propune să adiţioneze toate sau cît mai multe modalităţi posibile de luminare a textului.

Confruntînd toate aceste elemente şi orientări, se poate constata formarea unei noi culturi a L dar şi un impas al teoriei L: nu este posibil un comentariu al L care să nu fie el însuşi L. Semiologia L (tinzînd să devină o "ştiinţă a L") care a prins contur în ultimul timp încearcă să umple unele spaţii albe printr-un examen sistematic al tuturor aspectelor pe care le implică actul L, de la descifrarea semnelor grafice, pînă la problemele interpretării şi ale receptării. Teoria actuală a L are în vedere trei cîmpuri aflate într-o continuă interacţiune: textul de citit ca ansamblu semnificant, textul cititorului sau cititorul ca text şi întîlnirea textului cu cititorul ca spaţiu al dezvoltării semnificaţiei (MDM). Textul de citit oferă cititorului unele puncte de ancorare ce servesc la stabilirea unui *pact de* L (ex. menţiunile de gen sau sub-gen etc.) şi care asigură *lizibilitatea*; alături de acestea, "locurile de incertitudine" sînt zone de umbră care stimulează creativitatea cititorului şi generează virtualităţile textului; L tinde să devină o reducere a enigmelor, iar esenţa sa rezidă într-un echilibru între lizibil şi ilizibil; L devine un "modelaj ideologic", adevărată transformare a textului, ale cărei etape-operaţii ar fi următoarele (MDM, 350): condensarea (gestul de a rezuma, care apropie şi înlănţuie locurile esenţiale ale textului; traducerea (ambiguităţile sînt înlăturate, aluziile explicitate, simbolurile şi imaginile reduse la un sens); adăugarea (L adaugă legături logice, adesea absente din text şi umple spaţiile albe, printr-o operaţie de "colmataj textual"); eliminarea (cititorul trece sub tăcere sau neglijează elementele care rezistă prea mult acţiunii sale de semnificare). Analiza L pune deci în evidenţă faptul că aceasta constituie o adevărată "violenţă" asupra textului, cititorul încercînd necontenit să convertească textul la propria sa ideologie. Ea continuă să ocupe un loc central în reflecţia despre literatură.

Cf. *ANALIZĂ; CITITOR; COMENTARIU; COMUNICARE; CRITICĂ; DECONSTRUCTIVISM; EXPLICAŢIE (DE TEXT); HERMENEUTICĂ; IDENTIFICARE; INTERPRETARE; INTERTEXTUALITATE; IZOTOPIE; LEXIE; LIZIBIL; LIZIBILITATE; OPERĂ; RECEPTARE; PROIECŢIE; POETICĂ; SCRIPTIBIL.*

Etim. Din fr. *lecture*; lat. tîrzie *lectura*.

MMs

LEXIE

(e: LEXIA; f: LEXIE; g: LEXIE; i: LESSIA; r: LEKSIA, OTRÎVOK TEKSTA)

1. În lingvistică, L este o unitate de analiză şi de comportament lexical, parţial sinonimă cu (sau intermediară între) noţiunile de *cuvînt* şi *lexem*, primul fiind simţit ca prea general, cel de-al doilea ca insuficient (AGD, GMD, VDL). Pentru L. Hjelmslev, L este unitatea primară care admite o analiză prin selecţie (AGD, 209). Pentru B. Pottier, L se opune morfemului şi cuvîntului, fiind "unitatea funcţională semnificativă a discursului" (VDL, 296). Pottier distinge trei tipuri de L: L simplă, compusă şi complexă. Pentru G.Mounin, L sînt "unităţile de suprafaţă ale lexicului, intrările de dicţionar, care cuprind lexemele, derivatele lor afixale şi compusele" (GMD, 203).

2. În analiza textuală practicată şi teoretizată de R. Barthes (RBZ, RBA), L sînt "unităţi de lectură", decupate din semnificantul textual; L este "cel mai bun spaţiu posibil în care sensul poate fi ob-

Scanned with OKEN Scanner

servat" (RBZ, 20), este "un segment în interiorul căruia se observă repartiţia sensurilor" (CSS, 31). L este pentru analist "un cîmp operatoriu" optim pentru a surprinde migraţia sensurilor şi împletirea codurilor. Analiza textuală s-a născut din necesitatea de a umple unele lacune ale analizei structurale (în special a povestirii), preocupată mai ales de macrostructuri. Analiza textuală fiind progresivă, urmează mişcarea naturală a lecturii, de depliere a textului "pas cu pas", de deplasare de la o "zonă de lectură" la alta, de la o L la alta. Decupajul în L este, precizează Barthes, complet arbitrar, neimplicînd nici o responsabilitate metodologică. Acest decupaj operează asupra semnificantului, dar vizează captarea sensului plural al textului: "L nu este decît învelişul unui volum semantic, linia de creastă a textului plural, dispus ca o bancheta de sensuri posibile" (RBZ, 21). L ca segment textual este de dimensiuni reduse: o frază, un fragment de frază, cîteva fraze, un paragraf. Acest tip de lectură privilegiază structurarea şi nu structura şi se construieşte pe principiul fidelităţii faţă de text, lăsînd însă porţi deschise generalizărilor teoretice. Operaţia fundamentală a analistului constă în descifrarea conotaţiilor în spaţiul fiecărei L, L "utilă" fiind considerată aceea în care nu se manifestă mai mult de unul, două, trei sensuri. Analiza textuală este o "traversare" a textului aşa cum se oferă el cititorului; analiza textuală îşi propune să nu distrugă *plăcerea* lecturii şi nici să-i impună idei *a priori*. R.Barthes îşi ilustrează metoda prin analiza subtilă şi captivantă a nuvelei balzaciene *Sarrasine* (RBZ) şi a povestirii lui E. A. Poë *Adevărul asupra cazului Domnului Valdemar* (CSS).

Cf. *ANALIZĂ TEXTUALĂ; CUVÎNT; LECTURĂ; LEXEM.*

Etim. Din fr. *lexie.*

MMs

LITERALITATE

(e: LITERALISM; f: LITTÉRALITÉ; g: LITERALSINN; r. BUKVALNOST'; s: LITERALIDAD)

Conceptul de L desemnează în mod curent ceea ce ţine de sensul propriu, în opoziţie cu cel figurat, şi este deci specific utilizării obişnuite (neliterare) a limbajului. În această accepţie L se opune *literarităţii.*

Uneori L este folosită ca traducere pentru *literaturnost* (RJQ, VFR), deşi i se preferă *literaritatea.*

Cf. *LITERARITATE.*

Etim. Din fr. *littéralité.*

CDm

LITERARITATE

(e: LITERARINESS; f: LITTÉRARITÉ; g: LITERARITÄT; i: LETTERARIETÀ; r: LITERATURNOST; s: LITERARIDAD)

Termen pus în circulaţie de lingvistica formală prin R.Jakobson (literaturnost') şi care s-a impus ca un concept central al cercetării literare, desemnînd "ceea ce face specificitatea textului literar". "Obiectul ştiinţei literare nu este literatura, ci L, adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară", afirmă Jakobson. Definită ca "transformarea cuvîntului în opera poetică şi sistemul de procedee ce efectuează această transformare" (RJQ,486), L este astfel situată la nivelul lingvistic al textului, ca rezultat al acţiunii *funcţiei poetice* a limbajului, care direcţionează atenţia asupra *formei* mesajului, prin "proiectarea principiului de echivalenţă de pe axa selecţiei pe cea a combinaţiei" (RJE, 220).

Dimensiunea exclusiv lingvistică pe care o acordă Jakobson acestui concept a constituit şi principala acuzaţie adusă definiţiei jakobsoniene, punct de pleca-

re pentru numeroase alte teze privind L (în consecinţă *literatura, stilul*), toate urmărind o delimitare mai precisă a conceptului – de altfel vag şi dificil de definit.

Semiotica literară afirmă imposibilitatea determinării L altfel "decît în condiţiile structurării semiotice a textului" (HPT, 320), în consecinţă, propune modelul lui Morris de dimensionare a semnului, completînd astfel definiţia jakobsoniană – limitată la dimensiunea sintactică –, cu dimensiunile semantică şi pragmatică, ceea ce conduce la ipoteza a "trei modalităţi de L: una sintactică, una pragmatică şi una semantică" (HPT, 132).

Punctul de vedere al Grupului μ (JDR1) este dictat de o perspectivă retorică asupra literaturii care, afirmînd esenţa nelingvistică a L, critică caracterul reductiv al definiţiei jakobsoniene şi propune o explicare a L pornind de la metabole, şi o înlocuire a funcţiei poetice cu funcţia retorică.

În termenii stilisticii structuraliste (M.Riffaterre), *funcţia poetică* va fi văzută ca o *funcţie stilistică* (MRE), responsabilă de *supradeterminarea* specifică textului literar. *Supradeterminarea, agramaticalitatea* (ca semn de L) (MRS) participă, la Riffaterre, la definirea L dintr-un unghi predominant pragmatic: există L doar în măsura în care este *percepută* de cititor (MRP) (altfel spus, în măsura în care este conştientizată forma mesajului – cf. Jakobson). Ea aparţine, deci, "faptului literar" şi nu textului: se depăşeşte nivelul imanenţei textuale pentru cel al unei teorii generale a semnelor.

Din perspectiva semioticii lingvistice, conceptul de L – în cadrul structurii intrinseci a textului – se consideră a fi "lipsit de sens", dată fiind "imposibilitatea de a recunoaşte existenţa unor legi sau chiar a unor simple regularităţi proprii discursului literar" (AGD,214). I se recunoaşte, în schimb, statutul de "conotaţie socială", recomandîndu-se integrarea sa în problematica etnoteoriilor genurilor (sau a discursurilor).

Cu aceleaşi accepţii sînt folosiţi,în diverse texte, termenii de *poeticitate* şi *literaturitate*.

Cf. *LITERATURĂ; STIL; LITERALITATE*.

Etim. Din fr. *littérarité*.

CDm

LITERATURĂ COMPARATĂ

(e: COMPARATIVE LITERATURE; f: LITTÉRATURE COMPARÉE; g: VERGLEICHENDE LITERATURWISSENSCHAFT; i: LETTERATURA COMPARATA; r: SRAVNITEL'NAIA LITERATURA; s: LITERATURA COMPARADA)

"LC, descripţie analitică, comparaţie metodică şi diferenţială, interpretare sintetică a fenomenelor literare interlingvistice sau interculturale prin istorie, critică şi filosofie, pentru a înţelege mai bine literatura ca funcţie specifică a spiritului uman." (CPL, 176)

Folosită adesea în concurenţă cu termenul de *comparatism*, "cuvînt magic şi convenţional" (AMC, 146), termen "puţin fericit" şi "echivoc", expresia LC este dintre cele mai dezbătute formule. Deşi contestată, ea nu a putut fi încă înlocuită cu o alta mai satisfăcătoare. Pentru moment, ea este considerată a fi "la fel de vicioasă, la fel de necesară ca şi cele de «istorie literară» şi «economie politică»" (PBL, 15). Extensia termenului oscilează de la viziunea restrînsă a unor simple raporturi binare (PTL1) pînă la "orice studiu literar care se referă la fenomene depăşind limitele unei literaturi naţionale" (RWC, 298), prin inserarea fenomenelor luate în discuţie în cadrul unei literaturi generale. Definirea LC ajunge astfel să implice o redefinire a conceptului însuşi de literatură.

Scanned with OKEN Scanner

Termenul este o creaţie a secolului al XIX-lea, cînd metoda comparată se practică în diferite domenii (filologie, mitologie, istorie, geografie, anatomie). *Curs de literatură comparată* este titlul unei colecţii care juxtapune texte franceze, latine, engleze, destinate şcolarilor de către François Noël şi colaboratorii săi (1816-1825). Adevăraţii iniţiatori ai LC sînt, în Franţa, Abel Villemain (*Curs de literatură franceză*, 1828, 1829), Jean-Jacques Ampère care voia să se consacre "literaturii comparate a tuturor poeziilor" (1826) şi Philarète Chasles care îşi propune să facă istoria gîndirii şi să arate "naţiunile acţionînd şi reacţionînd unele asupra altora" (cursurile de la Collège de France, 1841-1873). După 1850, cînd existenţa este atestată prin folosirea expresiei în titluri de cărţi şi cursuri universitare, urmează o perioadă de consolidare a domeniului prin apariţia de reviste specializate şi lucrări de autoritate. Prima revistă, *Journal de littérature comparée*, redactată în şase, apoi în zece limbi, apare în Ungaria, la 15 ianuarie 1877, prin grija lui Hugo Metzl, în colaborare cu Samuel Brassaï. Între 1882-1888, revista este continuată prin *Acta comparationis litterarum universarum*. Prima reuniune comparatistă este considerată a fi Congresul internaţional al literelor care a avut loc la Paris, la 16 iunie 1878, prezidat de Victor Hugo. În Anglia, LC devine conştientă de sine, mai ales datorită lui Matthew Arnold care, în 1848, traduce expresia franceză şi luptă împotriva unei insularităţi nefaste – datorită lui Henry Hallam, *Introduction to the Literature of Europe in the 15-th, 16-th and 17-th Centuries* (1837) şi mai ales lui Hutcheson M. Posnett care în cartea sa *Comparative Literature* (1886) foloseşte metoda analogică pentru a degaja legile genetice ale genurilor literare, aşa cum sînt ele determinate de structurile sociale. Pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea, LC se constituie ca ştiinţă. În 1890-91, Brunetière ţine un curs de LC la Ecole normale supérieure. Şi în celelalte ţări europene (Germania, Rusia) apar studii comparatiste. Pînă în 1925, în universităţile americane sînt create numeroase departamente de L. În 1921, Fernand Baldensperger şi Paul Hazard înfiinţează *Revue de littérature comparée*. Între cele două războaie mondiale, studiile comparatiste se intensifică şi în alte ţări europene (Italia, Polonia, România, Iugoslavia). În prezent, LC cunoaşte o perioadă de revirIment. AILC (Asociaţia internaţională de literatură comparată) coordonează activitatea asociaţiilor naţionale şi organizează congrese la intervale de trei ani. LC tinde în chip tot mai evident să se constituie ca domeniu autonom prin precizarea tot mai fermă a obiectivelor, circumscrierea tot mai precisă a ariei de investigare, perfecţionarea metodelor şi instrumentelor de lucru. După traversarea unor perioade de criză, LC încetează să mai fie doar un capitol al istoriei literare sau al istoriei relaţiilor literare internaţionale.

Istoria destul de frămîntată a LC este dominată în principal de confruntarea a două tendinţe contrare, ce pot fi luate în considerare diacronic, ca etape, dar şi sincronic, ca stare de conflict: pe de o parte, istorismul pozitivist preocupat exclusiv de "raporturile de fapte" (influenţe, surse, "soarta" unui scriitor într-un alt spaţiu lingvistic, vogă, succes, intermediari, traduceri, călătorii şi alţi factori vehiculanţi) –, pe de altă parte, critica valorizantă de orientare estetică şi teoretică, concentrîndu-şi atenţia asupra textului şi structurilor literare. Schematizînd, opoziţia poate fi redusă la confruntarea dintre şcoala franceză (Baldensperger, Carré, M.-F. Guyard, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau, Paul van Tieghem) şi cea americană, ceea ce ar corespunde oarecum opoziţiei: abordare extrinsecă/abordare intrinsecă a fenomenului literar. Pot fi identificate în evoluţia comparatismului modern două momente decisive de cotitură şi reorientare metodologică. Primul, reprezentat de loviturile de graţie date pozitivismului orientat spre "fapte" – principali atacanţi Wellek (RWC) şi

Etiemble (REC) – după care se poate observa tendința de lărgire considerabilă a noțiunii de LC pînă la identificarea aproximativă cu aceea de "literatură generală". Etiemble diversifică demersul comparatist într-un fascicul de abordări cuprinzînd stilistica comparată, fonetica comparată, metrica și prozodia comparată, explicația comparată (REC, 89-96). Cea de-a doua mutație decisivă petrecută în studiile comparatiste se produce în sensul apropierii de teorie. Asumîndu-și dar depășind în același timp istorismul clasic, comparatismul, intrat într-o nouă etapă, are tendința să reunească într-o mișcare sintetică abordările factuale și pe cele formale. După ce s-a confruntat cu celelalte ramuri ale științei literare, LC "în criză", a trebuit să-și reformuleze coordonatele metodologice și obiectivele urmărite. A mai profitat de asemenea și de coliziunea inevitabilă cu alte două tendințe ce i-au traversat drumurile: estetica receptării și intertextualitatea. Studiile de receptare în LC nu constituie un scop în sine ci doar căi pentru a atinge anumite obiective. Estetica receptării consideră opera literară drept un proces de comunicare și nu numai ca un proces de creație sau de expresie și are, de aceea, în vedere în special receptorul. În LC, acest receptor aparține unui alt spațiu geografic sau lingvistic (DMrOc, 2/86).

Între comparatism și intertextualitate există numeroase zone de incidență. Cel puțin în parte, intertextualitatea, în sens strict, nu este fără legătură cu sursologia și studiul influențelor, orice tip de reacție față de un text instituind o relație, de cele mai multe ori cu implicații structurale. Citatele, aluziile literare, apropierile, temele și motivele comune mai multor texte, care fac obiectul demersului comparatist tradițional devin cazuri de intertextualitate explicită sau implicită. Teoreticienii intertextualității insistă însă, ceea ce comparatiștii nu fac întotdeauna, asupra impactului structural al textelor angrenate în jocul intertextual, asupra activității de asimilare și de transformare a unui text prin altul (altele). Comparatismul a ieșit din aceste confruntări mai stăpîn pe sine, dotat cu un aspect teoretic mult mai riguros. În prezent, între comparatism și celelalte compartimente ale științelor umane se produce un schimb neîncetat, grație unui demers subordonat interdisciplinarității. Se vorbește astăzi despre un integralism comparatist, despre LC "totală". De la vechea "sursologie", "tematologie", "imagologie", LC și-a extins în chip impresionant aria de acțiune, incluzînd nu numai celelalte arte (muzică, pictură, film), dar și literatura populară și paraliteratura (roman popular, literatura pentru copii, literatura polițistă și de spionaj, SF, banda desenată etc.). S-a extins de asemenea aria geografică, după dorința exprimată de Etiemble, prin depășirea frontierelor europene și prin luminarea comparatistă a literaturilor extrem-orientale și africane. În climatul epistemologic general actual, comparatismul nu se putea sustrage imperativului (manifestat din plin în cercetarea literară din ultimii ani) relaționării operei cu mediul social-cultural care a produs-o. În acest sens, întîlnirea cu istoria mentalităților a fost inevitabilă și decisivă (ADL). Demersul textual devine insuficient pentru că textul nu e numai țesătură (textură) de elemente formale. Deschiderea comparatismului prin istoria culturală a mentalităților a antrenat articularea firească a acestuia cu estetica receptării și cu sociologia literară. Convins de insuficiența ideii de "influență", comparatistul modern încearcă să explice "concordanțele" – istorice sau tipologice – prin evidențierea fenomenelor de *poligeneză*, împingînd analiza pînă la structurile imaginarului. Acest tip de abordare comparatistă își propune ca scop prioritar să surprindă "suportul relațiilor literare, al asemănărilor, al întîlnirilor fortuite, al animozităților și al respingerii reciproce, regăsind dincolo de «concret» reprezentarea lui" (ADL,44). Se operează o sondare în adîncime a fenomenului

Scanned with OKEN Scanner

literar conceput ca "mărturie mentală" avînd propriile legi de organizare: de la jocul nivelelor culturale şi temporale se coboară spre modalităţile de organizare şi mijloacele de expresie ale operei de artă, izolîndu-se conceptele şi imaginile dominante, de aici, spre suportul şi sursa lor – structurile mentale –, perceptibile, între altele, în configurarea genurilor şi curentelor. Dincolo de acest nivel, se produce saltul în supraindividual, analistul încercînd să surprindă mecanismul general de producere a imaginilor şi logica imaginarului. Se ajunge astfel la identificarea de *modele culturale* subsumabile, la rîndul lor, unor modele mai ample, capabile să dea seamă de formele de universalitate. Interesul pentru o cuprindere globală a fenomenelor sociale şi spirituale, angajate într-un joc perpetuu de interacţiuni, a condus în mod progresiv la constituirea unui proiect ambiţios, acela al unei ştiinţe a civilizaţiilor (MMS), capabilă să furnizeze comparatismului valenţe noi. Logica sistemului de civilizaţie rezidă în dubla sa dimensiune, o dublă mişcare aparent contradictorie: pe de o parte, recurenţele, regularităţile, corespondenţe care asigură ordinea şi stabilitatea, tradiţia, pe de altă parte, fenomenele deviante, atipice, care sînt, în aceeaşi măsură, elemente de diversiune, de criză, dar şi de anticipaţie, de reînnoire, de instaurare a unei noi ordini. Acestea sînt foarte adesea prezente în imaginarul ce se manifestă în creaţia artistică şi literară, de unde şi marea importanţă a acestui tip de producţii spirituale în dinamica civilizaţiilor. Prin forţele pe care le pun deseori în mişcare, ele pot devansa şi chiar determina mişcările sociale. Aportul "noii istorii" a fost aici decisiv, prin lumina nouă proiectată asupra noţiunilor de durată, eveniment, ciclu, criză, generaţie etc. Ceea ce comandă categoriile practicii sociale şi culturale şi creează spaţiul propice jocului creativităţii şi constrîngerilor este *modelul cultural* care subsumează un întreg ansamblu de orientări, cuprinzînd mentalitatea, ideologia etc.

Acest cadru epistemologic reînnoit conduce la reevaluarea necesară a unora dintre conceptele operatorii ale comparatismului, desemnînd configuraţii angajate în dinamica interacţiunilor literare sau cultural-civilizaţionale:

❖ *Literatura naţională* este formată de ansamblul producţiei literare a unei ţări, a unei naţiuni, exprimată într-o limbă naţională. Ca expresie a identităţii unui popor, ea se opune *literaturilor străine* care sînt, faţă de prima, o ipostază a alterităţii. Atunci cînd avem în vedere o configuraţie geografică şi spirituală mai largă, se poate vorbi de literatură europeană, americană etc. sau chiar de literatură occidentală şi orientală. Alte distincţii de acest tip, precum cea făcută de Doamna de Staël între literatura nordului şi a sudului, s-au dovedit a avea un suflu mai scurt.

❖ *Literatura universală*, formată din suma sau totalitatea literaturilor ("Literatura tuturor popoarelor" – Fr. Schiller) care se află într-un raport dialectic cu literaturile naţionale. Expresia i se datorează lui Goethe (*Weltliteratur*, 1827) care înţelegea prin aceasta unitatea fundamentală a literaturilor (europene) cît şi cooperarea acestora prin diferite căi. Extinzîndu-se actualmente la întreaga planetă, literatura universală mai este numită şi mondială sau generală, confundîndu-se, la limită, cu literatura. Literatura universală, ca sumă cantitativă şi calitativă, constituie patrimoniul comun, reprezentativ şi exemplar al umanităţii (AMC, 39).

Unul din fenomenele cel mai frecvent studiate de comparatişti este acela de *influenţă*. Dat fiind că actualmente interesul s-a deplasat către confruntare, schimbul între culturi, felul de a reacţiona la ceea ce vine din exterior, de a primi sau de a refuza ar trebui să devină un element cheie, capabil să definească originalitatea şi creativitatea unei culturi. În modelul de abordare semiotică a civilizaţiilor (MMS), in-

Scanned with OKEN Scanner

fluenţa trebuie situată la nivelul interstraturilor care reunesc într-un raport dialectic informaţia şi opinia. Interstraturile formează zona mobilă a *input*-urilor şi *output*-urilor, locul schimburilor de tot felul, în care se produce trierea elementelor demne de a fi reţinute de către structurile stabile. Dată fiind marea varietate de raporturi posibile, a devenit necesară o tipologie riguroasă a influenţelor. Cine influenţează pe cine: individ – individ, grup – grup, individ – grup, grup – individ? Din ce punct de vedere? În ce direcţie? În ce moment? În ce măsură? Pentru cît timp?

Alături de influenţa propriu-zisă, trebuie luate în considerare şi fenomenele de *paralelism* şi *afinitate* (au mai fost numite şi *concordanţe*). S-a constatat că există analogii tematice, ideologice sau structurale care nu pot fi explicate (doar) prin influenţe. Studiile comparatiste sînt astfel considerabil îmbogăţite, nu numai în ceea ce priveşte aria de investigare cît mai ales sub raportul scopurilor – o relaţionare de texte şi autori din alte raţiuni decît contactul direct vizează în primul rînd tipologia structurilor literare, prin depistarea recurenţelor şi a elementelor invariante. Similitudinile de structură textuală trimit la (sau se explică prin) similitudini de context socio-istoric etc.

În urma reevaluării multora dintre conceptele operatorii ale comparatismului, s-a ajuns la (sau se tinde spre) constituirea unei *hermeneutici*, a unei *estetici* şi a unei *poetici comparatiste* (AMC), expresie a propensiunii studiilor comparatiste spre teorie. "Tehnicile şi circuitele" poeticianului comparatist (AMC, 171-246) sînt: lectura simultană, inducţie-deducţie, analiză-sinteză, întreg-parte, tipologie, model şi structură, descriere şi morfologie, analogie şi similaritate, paralela, comparaţia. Comparaţia este considerată răspunzătoare de unele echivocuri şi ambiguităţi care au planat uneori asupra LC, din cauza confuziei care s-a făcut între noţiunea şi tehnica comparaţiei şi teoria şi practica comparatistă în ansamblul său. Comparaţia este un procedeu secundar, minoritar, marginal (AMC, 232), care nu poate exprima specificitatea şi adevărata esenţă a demersului comparatist. Titlul cunoscutei cărţi a lui Etiemble, *Comparaison n'est pas raison* a încercat să risipească această confuzie.

Comparatismul românesc are o veche şi solidă tradiţie: începînd cu Pompiliu Eliade (*Influenţa franceză asupra spiritului public în România*, 1989), N. I. Apostolescu (*Influenţa romanticilor francezi asupra poeziei române*, 1909), Charles Drouet, (*Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*, 1924), I. M. Raşcu (*Ecouri franceze în opera lui Eminescu*, 1930), continuînd cu Nicolae Iorga, George Călinescu, Tudor Vianu, Al. Dima, N.I. Popa şi ajungînd prin comparatismul actual – Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Paul Cornea, Alexandru Duţu, Adrian Marino – la o perfectă sincronizare cu cercetările comparatiste pe plan mondial.

Cf. *COMPARATISM; CONCORDANŢĂ; IMAGOLOGIE; INFLUENŢĂ; INTERTEXTUALITATE; IZVOR; LITERATURĂ GENERALĂ; LITERATURĂ NAŢIONALĂ; LITERATURĂ UNIVERSALĂ; MENTALITATE; MODEL; PARALELISM; POLIGENEZĂ; RECEPTARE; SURSĂ; TEMATOLOGIE.*

Etim. Din fr. *littérature comparée*.

MMs

Scanned with OKEN Scanner

M

MATRICE

(e: MATRIX; f: MATRICE; g: MATRIZE; i: MATRICE; r: MODEL'; POROJDAIUŞCEAIA EDINIŢA; POROJDAIUŞCEE IADRO; s: MATRIZ)

În discursul ştiinţific în general, M este folosită ca modalitate de figurare a datelor în analiza taxinomică, printr-un tabel format din linii şi coloane (cf. AGD, 223).

Pe plan lingvistic, conceptul de M apare în gramatica generativ-transformaţională, desemnînd prin *frază* M sau *suită* M o frază sau suită în care se încastrează o altă frază sau suită. M putînd şi ea deveni, la rîndul ei, frază încastrată într-o altă frază, noţiunea de *frază* M corespunde celei de propoziţie principală (JDL, 312).

Accepţia în care M. Riffaterre foloseşte termenul de M este înrudită cu cea din gramatica generativă. Integrînd-o teoriei sale de semiotică poetică, Riffaterre vede în M punctul de plecare al procesului de derivare textuală (deci de producere a textului). M este "structura datului verbal" (MRS, 35), o frază minimală şi literală (sau chiar un singur cuvînt), inexistentă în text, ipotetică deci, "concept abstract niciodată actualizat ca atare" (MRS, 35) structură latentă actualizată gramatical şi lexical doar prin varianţi succesivi, a căror formă este dată de *model* (actualizarea primară a M). Textul poetic apare astfel ca o "perifrază (...) întinsă, complexă şi ne-literală", saturată de trăsăturile semantice şi formale ale M din transformarea căreia a rezultat. Propunînd un *model hipogramatic* de producere a sensului în textul poetic (*hipograma* fiind textul absent, sistem de semne ascuns sub textul gramatical, doar prin raportare la care este posibilă lectura – concepută astfel dintr-o perspectivă intertextuală), Riffaterre stabileşte – nu fără oarecare ambiguitate – relaţia de apartenenţă care leagă M de hipogramă şi îi defineşte funcţia de punere în formă a semnificanţei (ca "vid" în jurul căruia se construieşte semnificanţa).

Cf. *DERIVARE; TEXT; MODEL; HIPOGRAMĂ; SEMNIFICANŢĂ.*

Etim. Din lat. *matrix*.

CDm

Scanned with OKEN Scanner

[illegible] spune G.M. Hopkins – [illegible] metrică ca [illegible] ideatică [illegible] la principiul echivalenței [illegible] poetică secundară" – [illegible]

Vorbind despre metru, [illegible] la două șiruri de figuri: cele "[illegible]le" (din care rezultă variate categorii metrice și combinații stihiești și cele "de pauză și de înălțime a tonului" [illegible], ca "deviație estetică secundară" și alte "puncturi estetice" sau pauzei. În mod corespunzător, în planul ritmului, se vor releva accentuările și pauzele [illegible] (de ex. ingambamentul).

Deși grupurile de M" pot fi, [illegible] parte, izvor de poeticitate, totuși alte ansamblul lor determină sosa [illegible] care reprezintă caracteristice [illegible] fonologice implicate" [illegible].

Procedând în felul arătat, [illegible] a înțeles să cuprindă toate chestiunile de prozodie în capitolul dedicat figurilor fonologice – adică M – bazându-se pe relativa apropiere de natură existentă între problemele rimei, metrului și ritmului și acelea pe care le ridică metaplasmele – ca, de altminteri, și metagrafele.

Cf. FIGURĂ; METABOLĂ; METAPLASMĂ; METAGRAF; METRU; PROZODIE; QUADRIPARTITA RATIO; RIMĂ; RITM; VERS.

Etim. Cuvântul M a fost creat de [illegible] după exemplul unor termeni ca "[illegible]" sau "metalogism", lansați de [illegible]. Este compus din [illegible] + [illegible], indicând deci orice fel de schimbare de sonoritate.

METABOLĂ

(f: MÉTABOLE; g: METABOLIE; i: METABOLE; r: METABOLA, UZMENENIE)

Cînd l-a folosit Aristotel în *Poetica* sa, cuvîntul M desemna o schimbare, o tranziţie bruscă într-o acţiune dramatică completă, fiind deci o formă de metabază; el distingea două feluri de M rapidă: peripeţia şi recunoaşterea (HLH2, 583-584).

După ce a circulat ca atare în retorica mai veche (sau ca nume generic pentru figurile ce antrenează schimbări evidente, precum: inversiunea, hiperbatul etc. – cf. HMR, GDE), M şi-a lărgit sensul; retoricienii de la Liège – cărora li se datorează mai ales revigorarea actuală a vocabulei – o definesc astfel: "Vom numi M orice fel de schimbare a unui aspect oarecare al limbajului, conform, de altfel, cu sensul pe care îl găsim în Littré" (JDR, 24).

Implicînd o transformare, M poate căpăta un sens analog celui de "metaforă" – în înţelesul cel mai extins al acesteia, ca "model" al tuturor tropilor (ce reprezintă de asemenea nişte "întorsături").

Schimbarea produsă de orice M are ca "efect primordial" declanşarea "percepţiei literarităţii (în sens larg)" a "textului în care se inserează". M sînt cele ce revelează "funcţia poetică" – în sens jakobsonian – funcţie căreia Grupul μ preferă să-i spună, într-un chip mai puţin "marcat", "retorică". M produc "opacitatea" textului, ele manifestă "calitatea comună tuturor figurilor retorice... tendinţa lor de a ne face să percepem discursul însuşi şi nu numai semnificaţia lui", cum spune Tzv. Todorov, referindu-se la tropi (JDR, 148). "Prin M, discursul literar se închide asupra lui însuşi. Dar... ele nu sînt suficiente... ca să-l împlinească, să-i desăvîrşească fiinţa" (JDR, 27), pentru că, evident, un asemenea discurs nu constă doar din M.

O dată cu extinderea pe care i-o dă JDR, termenul M devine sinonim cu "figură", în accepţiunea cea mai cuprinzătoare – subordonîndu-şi patru mari clase de "schimbări": două care privesc cuvîntul întreg (sau unităţi mai mici decît el) şi alte două referitoare la fraze (sau la unităţi superioare); prima pereche o constituie *metaplasmele* şi *metasememele*, cealaltă o alcătuiesc *metataxele* şi *metalogismele*.

Contribuţia cea mai însemnată a JDR (49) este tocmai tabloul taxinomic general al M, obţinut prin combinarea celor patru categorii menţionate (şi care, într-o "succesiune progresivă a domeniilor", marchează "trecerea de la forma pură la conţinutul pur", străbătînd deci cîmpurile: plastic, sintactic, semic şi logic) cu împătrita modalitate folosită de Quintilian (= "quadripartita ratio"). Două M interesează expresia (= A.*Metaplasme*; B. *Metataxe*) şi alte două, conţinutul (= C. *Metasememe*; D. *Metalogisme*). Categoriile fundamentale A – D includ formele particulare rezultate din aplicarea celor patru operaţii quintiliene; trei substanţiale: suprimarea, adjoncţiunea şi suprimarea-adjoncţiunea – iar una relaţională; permutarea. M de tipul A, B, C privesc codul şi pot fi numite M gramaticale, cele de tipul D privesc referentul şi pot fi numite logice.

Deşi "nu se disting pe plan operatoriu" – fiindcă indiferent de domeniul în care apar (poezie, publicitate, cuvinte încrucişate), "aceleaşi structuri sînt folosite în mod identic" – JDR, 149 consideră că nu se poate refuza a priori "existenţa unei anumite legături între structura M şi starea afectivă pe care o provoacă"; M este prin urmare "condiţia necesară a unui ethos, dar ea nu e suficientă".

Forţa M "poate proveni din gradul anormalităţii sale: amplitudinea abaterii pe care se bazează poate fi variabilă şi depinde...de fixitatea mai mult sau mai puţin mare a elementelor de plecare" (JDR, 150).

Scanned with OKEN Scanner

În terminologia lui M.Riffaterre, M corespunde semnului stilistic distinctiv, mărcii stilistice ("stylistic device") şi este inseparabilă de context (JDR, 154) – în funcţie de care este sesizabilă. Accepţiunea pe care a dat-o JDR termenului M tinde să se impună printre neoretoricienii de formaţie lingvistică.

Cf. *FIGURĂ; TROP; TROPOLOGIE; QUADRIPARTITA RATIO; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METASEMEM; METALOGISM.*

Etim. Din fr. *métabole*; aci din gr. *metabolé* = "deplasare", "transformare", "schimbare de natură".

VPn

METAFONĂ

(i: METAFONESI, METAFONIA; g: METAPHONE; r: FONETICESKAIA FIGURA)

În intenţia perfecţionării sistemului figurilor propus de JDR, HPT a propus denumirea de M pentru oricare dintre figurile sonore şi prozodice, grupînd, prin urmare, într-o singură categorie toate "figurile fonologice" (HPT, 165). M sînt, în mod firesc, înrudite cu o altă clasă recunoscută de HPT, cu metagrafele; de altfel, şi JDR tratează metagrafele în legătură cu metaplasmele.

M privesc, în concepţia lui HPT, atît "structura de bază fono-estetică", aşadar: A. "figurile sonore" – cît şi "suprastructura fono-estetică", aşadar: B. "figurile prozodice".

Categoria A reuneşte, după HPT, nu numai a) figuri ale deviaţiei fonologice (acelea pe care JDR le consemnează ca metaplasme şi care rezultă din aplicarea împătritei modalităţi: adjoncţiune, suprimare, suprimare-adjoncţiune şi permutare, la nivelul fonetic al unei unităţi morfologice) – dar şi b) figuri ale echivalenţei fonologice, care apar atunci cînd fonemele "se află în relaţii de echivalenţă, adică atunci cînd sînt repetate, în întregime sau parţial, într-o anumită poziţie (fono-tactică), într-o anumită cantitate, cu o anumită frecvenţă şi la o anumită distanţă" (HPT, 176). Echivalenţele respective pot privi "atît figurile fonologice...de tip segmental cît şi cele de tip suprasegmental"; "echivalenţa fonologică maximă" este atinsă de vers.

În consecinţă, acest gen de figuri vor apărea în funcţie de: 1. "*poziţia* fonotactică a repetiţiei fonologice" (producînd "aliteraţie, asonanţă, consonanţă"); 2. "*volumul* repetiţiei", adică numărul de foneme repetate (producînd "rimă, rimă inversă, pararimă sau rimă identică"; 3. "*asemănarea*" adică "echivalenţa parţială a elementelor repetiţiei" (producînd "semi-aliteraţie, semi-consonanţă, semi-pararimă"); 4. "*frecvenţa*" relativă a unui sunet "în comparaţie cu frecvenţa lui normală", fie în cadrul limbii respective, fie în cadrul textului însuşi (producînd, la limită, ceea ce se numea "în retorica antică...paramoiosis" (HPT, 180); şi 5) "*distribuţia*" (producînd "forme foarte diferite şi foarte complexe" de echivalenţe fonologice – cele mai diverse tipuri de rime: finală (împerecheată sau îmbrăţişată) şi interioară (de centru, internă, redublată)).

Şi în cazul categoriei B, al "figurilor prozodice", pe care le recunoaşte la nivelul suprastructurii fonoestetice, deci în cazul metrului şi ritmului, HPT va lua ca reper aceeaşi "încincită modalitate" după care a procedat la clasificarea figurilor echivalenţei fonologice (poziţia, volumul, asemănarea, frecvenţa, distribuţia).

Figurile prozodice sînt distinse în două mari clase: una pe care o propune "competenţa fonoestetică": *metrul* (care reprezintă "o succesiune recurentă de unităţi prozodice echivalente" şi care este descris printr-o "abstractizare", printr-o "desprindere de actualizările lingvistice concrete", putînd duce la o "gramatică metrică" sau "grametrică" –

HPT, 199) – şi cealaltă, pe care o propune "performanţa fonoestetică: *ritmul*" (care "se manifestă în tipuri accentuale, de pauză şi de tonalitate proprii cuvîntului, propoziţiei, textului" şi care formează un fel de "contrapunct" – cum spune G.M.Hopkins – faţă de "schema metrică" ce rămîne doar "o construcţie ideatică"; ritmul este astfel "o abatere de la principiul echivalenţei sau o deviaţie poetică secundară" – HPT, 206-207).

Vorbind despre metru, HPT se referă la două şiruri de figuri: cele "accentuale" (din care rezultă variate categorii metrice şi combinaţii stihice) şi cele "de pauză şi de înălţime a tonului" (cezura, ca "deviaţie estetică secundară" şi alte "juncturi estetice" sau pauze). În mod corespunzător, în planul ritmului, se vor releva accentuările şi pauzele aberante (de ex. ingambamentul).

Deşi grupurile de M "pot fi, fiecare în parte, izvor de poeticitate, totuşi abia ansamblul lor determină acea densitate care reprezintă caracteristica literarităţii fonologice împlinite" (HPT, 211).

Procedînd în felul arătat, HPT a înţeles să cuprindă toate chestiunile de prozodie în capitolul dedicat figurilor fonologice – adică M – bazîndu-se pe relativa apropiere de natură existentă între problemele rimei, metrului şi ritmului şi acelea pe care le ridică metaplasmele – ca, de altminteri, şi metagrafele.

Cf. *FIGURĂ; METABOLĂ; METAPLASMĂ; METAGRAF; METRU; PROZODIE; QUADRIPARTITA RATIO; RIMĂ; RITM; VERS.*

Etim. Cuvîntul M a fost creat de HPT după exemplul unor termeni ca "metasemem" sau "metalogism", lansaţi de JDR. Este compus din *meta* + *phoné*, indicînd deci orice fel de schimbare de sonoritate.

VPn

METAGRAF

(f: MÉTAGRAPHE; i: METAGRAFO; r: GRAFICESKAIA FIGURA)

"Metabolele...se pot realiza în substanţa fonică...dar ele se pot realiza şi la nivelul grafic...Fenomenele de transformare...ce pot altera constituţia fonică a cuvîntului vor afecta, în cvasi-totalitatea cazurilor, şi reprezentarea sa grafică" (JDR, 52). "M sau metaplasmele ce nu există decît în plan grafic sînt relativ puţin numeroase" (JDR, 65).

În cazul limbii franceze, JDR constată puţine cazuri de permutări, adjoncţiuni sau suprimări prin care se pot obţine M; dimpotrivă, "fenomenul cel mai important este evident acela de suprimare-adjoncţiune pe care îl face cu putinţă complexitatea ortografiei franceze: toată lumea cunoaşte «phynance» al lui Jarry, «hénaurme» al lui Flaubert..." (JDR, 66). M sînt numeroase şi în unele opere literare româneşti, unde sînt obţinute frecvent tot prin suprimare-adjoncţiune, o dată cu metaplasmele corespunzătoare; ele au aproape totdeauna scopuri de ridiculizare. Astfel, Caragiale reproduce grafic malformaţiunile lingvistice ale personajelor sale, de genul: "amigdalintă" (obţinut prin adjoncţiune) sau "antipriză", "bulivar", "dandist" (prin suprimare-adjoncţiune).

M nu trebuie privite ca simple amuzamente: "textul este şi un *obiect*, iar lectura nu e o operaţie pur lingvistică; cel ce ia cunoştinţă de un text poate fi impresionat nu numai de ordonarea cuvintelor, ci şi de formatul şi culoarea caracterelor de imprimerie, de granulaţia hîrtiei, de punerea în pagină" (JDR, 66).

Cf. *METABOLĂ; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METASEMEM; METATAXĂ; METALOGISM; FIGURĂ; OPERAŢIE RETORICĂ.*

Etim. Din fr. *métagraphe*; aci e compus din gr. *meta* + *graphé*, indicînd orice fel de schimbare a scrierii (corecte).

VPn

Scanned with OKEN Scanner

METALOGISM

(f: MÉTALOGISME; r: METALOGHIZM, FIGURA MÎŞLENIA)

M reprezintă clasa de metabole logice (privind aşadar referentul) şi interesează operaţiile efectuate asupra conţinutului logic. Domeniul M "este, în parte, domeniul vechilor «figuri de gîndire», care modifică valoarea logică a frazei şi, în consecinţă, nu mai sînt supuse unor restricţii lingvistice" (JDR, 34). M "poate modifica privirea noastră asupra lucrurilor, dar nu deranjează lexicul"; M "pretinde cunoaşterea referentului, pentru a contrazice descrierea fidelă pe care i-am putea-o da"; "în principiu", M "se împotriveşte datelor socotite nemijlocite ale percepţiei sau ale conştiinţei" şi "oricare i-ar fi forma, M are drept criteriu referirea necesară la un dat extralingvistic" (JDR, 124-125).

"În practică, metasememele şi M sînt atît de intim amestecate încît avem tendinţa să le confundăm; pe de altă parte însă, nu avem mai puţin interesul să le distingem" (JDR, 129). "Metasememul este întotdeauna o «pseudo-propoziţie», fiindcă prezintă o contradicţie pe care logica o recuză, iar retorica o asumă"; M, dimpotrivă, "îl interesează direct pe logician, pentru că el impune o falsificare ostentativă. Operaţia metalingvistică la care se dedă logica pentru a stabili adevărul sau falsitatea unei propoziţii este aceeaşi de care se foloseşte şi retorica pentru a stabili falsitatea obligată a M" (JDR, 131). Şi dacă, în principiu, metasememul priveşte un singur cuvînt, "definiţia M nu antrenează nici o limitare de întindere, în afară de aceea de a avea drept obiect unităţi de semnificaţie egale sau superioare cuvîntului" (JDR, 132).

Formele pe care le pot lua M pun în funcţiune aproape toate operaţiile substanţiale şi relaţionale pe care îşi bazează *Retorica generală* de la Liège taxinomia metabolelor.

Astfel: I_a – printr-o *suprimare parţială*, se obţine o litotă 1, iar I_b – printr-o *suprimare completă*, apar reticenţa, suspensia, tăcerea. "O dată cu *litota*, caracterul aritmetic al operaţiilor retorice apare cu claritate. Se spune mai puţin, pentru a se spune mai mult...litota...este o deplasare de-a lungul unei serii intensive" (JDR, 133); această formă de litotă se deosebeşte, după JDR, de litota 2 (discutată mai jos) "Dacă «micşorarea» de care vorbeşte Fontanier este împinsă la extrem, ea ajunge la *tăcere*, căci uneori cel mai bun mod de a spune mai puţin este acela de a nu spune nimic" (JDR, 133). "Atunci cînd coincide cu o ruptură a discursului, tăcerea capătă numele de *reticenţă*. Dacă această ruptură nu e decît provizorie, vorbim mai curînd de *suspensie*" (JDR, 134).

II_a – printr-o *adjoncţiune simplă*, se obţine hiperbola, iar II_b – printr-o *adjoncţiune repetată*, se produc: repetiţia, pleonasmul, antiteza. În cazul *hiperbolei* – care reprezintă inversul litotei – se "spune mai mult, pentru a se spune mai puţin" (JDR, 134); dar "dacă litota poate conduce la tăcere, hiperbola nu pare să aibă vreo limită determinabilă". După JDR, şi tăcerea poate avea uneori valoarea de hiperbolă, exprimîndu-se în scris prin puncte de suspensie. În ce priveşte *repetiţia*, ea nu generează oricînd o metabolă; pot fi socotite M doar acele expresii care "considerînd referentul dintr-un punct de vedere cantitativ, ca un ansamblu de unităţi, adaugă acestui ansamblu, printr-o operaţiune lingvistică, unităţi pe care nu le conţine" (JDR, 135). Repetiţia şi *pleonasmul* sînt cu adevărat M atunci cînd fiecare reluare adaugă şi un subînţeles, o dimensiune crescută ori o nuanţă nouă. Fiindcă repetă despre un obiect o observaţie opusă celei dintîi, practicînd o "negare lexicală" (cele două observaţii anulîndu-se pînă la un punct, ca în exemplul "fricosul îndrăzneţ"), *antiteza* este considerată de JDR tot ca un M prin adjoncţiune repetitivă. De notat că HLH$_I$, 253, 265 tratează, în spiritul retoricii antice, anti-

Scanned with OKEN Scanner

teza (=antithesis) în cadrul metaplasmelor, unde desemnează (ca figură de suprimare-adjoncţiune) înlocuirea unui sunet printr-altul; antiteza ca M apare, în schimb la HLH$_I$, 389, sub numele de antitheton şi include printre variatele sale specii şi oximoronul. Pentru JDR, 136, "simpla juxtapunere (în antiteza metalogică) are ca efect întărirea simultană a celor doi termeni opuşi. Astfel, deşi antiteza nu se întemeiază, în mod necesar, pe combinarea a două hiperbole, ea are totuşi, prin ea însăşi, un caracter hiperbolic" (JDR, 136). Oximoronul nu este considerat de JDR, 120 ca o antiteză (cum îl vede şi HMR), ci ca o antifrază, fiind deci un metasemem şi nu un M; în acest sens, JDR se întemeiază şi pe analiza lui L.Cellier care a arătat că, în cadrul antitezei, este vorba de o "contradicţie tragic proclamată", pe cînd în cazul oximoronului de una "paradiziac asumată" – indiferent dacă în ambele "contradicţia este absolută".

III$_a$ – printr-o *suprimare-adjoncţiune parţială* se ajunge la eufemism; III$_b$ – printr-o *suprimare-adjoncţiune completă* se produc: alegoria, parabola, fabula; III$_c$ – printr-o *suprimare-adjoncţiune negativă* se obţin ironia, paradoxul, antifraza, litota 2 ş.a.

"Forma *eufemismului* poate să varieze. El poate fi o litotă sau o hiperbolă. El poate spune mai mult sau mai puţin, adică suprimă dintr-un enunţ socotit obiectiv unele seme apreciate ca incomode sau superflui, ca să le substituie seme noi" (JDR, 137). "O dată cu *alegoria*, înlocuirea pare *totală*"; la fel cu parabola şi fabula, "alegoria este făcută adesea din metafore. Dar ea se poate sprijini şi pe sinecdoce particularizante" (JDR, 137). Alegoria, parabola şi *fabula* sînt folosite "adeseori pentru a deghiza sub o înfăţişare anodină, insolită sau fermecătoare, nişte realităţi a căror exprimare crudă poate stînjeni sau care ar apărea, formulate literal, inaccesibile înţelegerii celui pe care îl vizează" (JDR, 137). Oricum, toate trei "luate literal, furnizează un sens insuficient"; pe de altă parte, "ele funcţionează în domenii semantice restrînse, mereu aceleaşi" (JDR, 138). Pentru alegorii, s-au putut elabora dicţionare; "parabolele religioase" se referă la "viaţa pastorală", iar fabulele la "moravurile animalelor".

Ironia funcţionează ca şi eufemismul, numai că sensul presupus este negativ. *Antifraza* se distinge prea puţin de ironie (ca în exemplul: "solidă construcţie" – cuvinte spuse despre o clădire gata să se năruie). *Paradoxul* nu se reduce la un simplu joc de cuvinte: "valoarea sa provine din parcursul pe care îl impune de la limbaj la referent şi înapoi" (JDR, 142).

Dacă antifraza şi ironia "se semnalează prin impertinenţa raportului între context sau referent, pe de o parte, şi sensul aparent al figurii, pe de alta", în *litota* 2, "enunţul primitiv este supus la două negaţii similare, care ar trebui să se anuleze la prima vedere. Or, ele nu se anulează" (cazul cunoscutei declaraţii a Chimenei în *Cidul* lui Corneille: "nu te urăsc deloc" – JDR, 140).

Prin suprimare-adjoncţiune negativă pot fi obţinute şi alte M. Unele apar analizate în lucrările mai vechi de retorică: *asteismul* (un fel de ironie răsturnată, prin care se aduc laude sub masca dojanei – HLH$_I$, 303); *epanortoza* (corectarea cuvîntului spus prin cuvîntul următor; de ex.: "aceasta nu înseamnă a sustrage, ci a fura" – HLH$_I$, 386); *preteriţia* (anunţarea intenţiei de a omite diverse argumente – cu care prilej ele sînt efectiv enunţate – HLH$_I$, 436). *Denegaţia* este menţionată de JDR, 140: "cineva dezvăluie ceea ce este, mărturisind ceea ce nu este".

IV – printr-o *permutare*, în fine, se pot de asemenea produce şi anumite *inversiuni logice* (sau cronologice); sînt figuri ce au devenit mai obişnuite după suprarealism; în asemenea inversiuni, efectul poate fi înfăţişat ca premergînd cauzei,

Scanned with OKEN Scanner

iar viitorul ca antecedent trecutului (JDR, 143).

Cf. *METABOLĂ; METASEMEM; METATAXĂ; METAPLASMĂ; FIGURĂ; TROP.*

Etim. Din fr. *métalogisme*; termen creat de Grupul μ după modelul "metabolă" şi "metaplasmă"; este compus din *meta* + *logismos*, indicînd depăşirea sau modificarea unui raţionament, a unei reflecţii.

VPn

METAPLASMĂ

(f: MÉTAPLASME; g: METAPLASMUS; i: METAPLASMO; r: FONICESKII VARVARIZM)

Ca şi cuvîntul metabolă, M a fost întrebuinţat încă în vechea retorică, fiind repus în circulaţie îndeosebi de Grupul μ. Se înţelegea prin M o "abatere de la compoziţia sonoră corectă a cuvîntului", ce putea fi tolerată din motive de ornare sau de versificare (HLHI, 259). M puteau să apară fie în vorbire, fie în scris. Quintilian le trata ca "barbarisme": "Se ştie doar că barbarismele făcute în scris constau într-o adăugire, suprimare, schimbare sau mutare în alt loc a literelor, iar barbarismele făcute în pronunţare constau în despărţire, împreunare, durată şi în felul cum le pronunţăm" (QUOI, 51).

Astfel, prin adăugire de sunete la începutul, mijlocul sau sfîrşitul cuvîntului rezultau: *proteza, epenteza, paragoga*; prin suprimare de sunete în aceleaşi puncte, rezultau: *afereza, sincopa, apocopa.*

Pentru Grupul μ, M reprezintă clasa de metabole gramaticale ce interesează operaţiile efectuate asupra expresiei morfologice. "M este o operaţie care modifică continuitatea fonică sau grafică a mesajului adică forma expresiei, în măsura în care e manifestare fonică sau grafică" (JDR, 50). Domeniul M este "acela al figurilor care acţionează asupra aspectului sonor sau grafic al cuvintelor şi al unităţilor de ordin inferior cuvîntului" (JDR, 33). M "micşorează redundanţa fonetică. Ele nu pot totuşi s-o suprime în întregime, petru că gradul zero nu ar mai putea fi restabilit de cititor şi mesajul ar fi distrus" ((JDR, 39). Aria M se intersectează cu aceea a metagrafelor, fără ca cele două arii să coincidă (JDR, 52). HPT, 165 denumeşte M metafone (incluzînd însă pe lîngă figurile fonice şi pe cele prozodice).

Formele de M distinse de grupul din Liège sînt: I = prin suprimare parţială: afereza, apocopa, sincopa, sinereza – iar prin suprimare completă: deleaţia, albitura; II = prin adjoncţiune simplă: proteza, diereza, afixaţia, epenteza, cuvîntul-valiză – iar prin adjoncţiune repetitivă: redublarea, insistenţa, rimele aliteraţia, asonanţa, paronomaza; III= prin suprimare-adjoncţiune parţială: limbajul "copilăros", substituirea de afixe, calamburul – iar prin suprimare-adjoncţiune completă: sinonimia fără bază morfologică, arhaismul, neologia, forjarea, împrumutul; IV= prin permutare oarecare: intervertirea hazlie, anagrama, metateza – iar prin inversiune: palindromul.

Pe scurt, sensurile denumirilor relativ mai puţin folosite ale unora dintre aceste forme de M sînt (pe lîngă cele precizate mai sus, vorbind despre Quintilian): *sinereză* = contragerea a două vocale alăturate, din acelaşi cuvînt; *deleaţie* = eliminarea completă a unor sunete şi a literelor corespunzătoare; *diereză* = disocierea elementelor unui diftong; *afixaţie* = adăugarea de prefixe, infixe sau sufixe; *cuvînt-valiză* = reducerea a două sau mai multe cuvinte la unul singur, păstrîndu-se doar începutul primului cuvînt şi sfîrşitul celui din urmă; *paronomază* = jocul de cuvinte bazat pe apropierea unor paronime în aceeaşi frază; *anagramă* = schimbarea ordinii literelor unui cuvînt, ce duce la obţinerea unui cuvînt nou; *metateză* = schimbarea unui

Scanned with OKEN Scanner

cuvînt prin intervertirea unor sunete componente; *palindrom* = grup de cuvinte care îşi păstrează înţelesul indiferent dacă sînt citite în ordinea literelor care le compun – sau de la sfîrşit la început.

Cf. *METAFONĂ, METAGRAF, METABOLĂ, METATAXĂ, METASEMEM, METALOGISM.*

Etim. Din fr.; aci din gr. *meta* – (indicînd schimbarea) şi *plasma* = modulare a vocii, inflexiune vocală.

VPn

METASEMEM

(f: MÉTASEMÈME; g: METASEMEM; i: METASEMEMA; r. METASEMEM)

M constituie clasa de metabole gramaticale interesînd operaţiile efectuate asupra conţinutului cuvîntului şi "este o figură care înlocuieşte un semem printr-altul, care modifică adică grupurile de seme ale gradului zero" (JDR, 34). Trăsăturile caracteristice ale M ar fi următoarele: în cazul său, "schimbarea de formă este însoţită de schimbarea de sens, care este esenţialul procedeului" (JDR, 93), iar "abaterea se produce între un «text» şi contextul său şi numai considerarea sensului termenilor conjuncţi permite să conchidem asupra incompatibilităţii lor" (JDR, 96). Se poate spune că "M (sau tropul)... dă un sens nou, dacă nu unul mai pur, cuvintelor tribului" (JDR, 38).

Deoarece s-ar putea produce unele confuzii între M şi metalogism, JDR insistă asupra următoarelor deosebiri: M "acţionează asupra unui cuvînt", înlocuind "un grup de seme (un semem) printr-un altul" (JDR, 132), pe cînd metalogismul acţionează asupra unor unităţi care sînt egale cu cuvîntul, fie superioare acestuia; M operează asupra semanticii, metalogismul asupra logicii; M este parţial fals, parţial adevărat, pe cînd metalogismul este fals, dacă îl raportăm la adevărul general; în cazul M, putem "să concediem realitatea", în cazul metalogismului, "o convocăm" şi "confruntăm sememele cu referentul lor" (JDR, 131).

Printre metabole, M deţin, fără îndoială, un loc primordial "în expresia literară" (JDR, 91), M cel mai des citat fiind metafora, căreia i s-a şi acordat, cu timpul, un fel de loc regal, celelalte figuri fiindu-i subordonate (stare de lucruri împotriva căreia a protestat G.Genette). Oricum, în momentul constituirii sale, grupul retoricienilor din Liège s-a denumit "Grupul μ" ca un omagiu adus metaforei şi, mai larg, M; practic însă ei au acordat un rol mai important sinecdocei.

Înţelegerea mecanismului M presupune o iniţiere în semantică, mai exact, în "tipurile de descompunere" ale sememului în seme (nucleare şi contextuale), figurile rezultînd din "manipularea aranjamentului semelor" (JDR, 94). Pentru unii lingvişti – ca şi pentru retorica mai veche – schimbările de sens pot avea loc prin contiguitate sau prin similaritate, producînd cele două figuri principale: metonimia sau metafora. JDR, 94-102, recunoaşte "două tipuri de descompunere semantică": a) *după modelul π* : părţile unui întreg se află între ele "într-un raport de produs logic"; descompunerea este distributivă, semele întregului fiind "inegal distribuite în părţi"; de ex.: un arbore constă din rădăcini, trunchi, ramuri, frunze...; b) după modelul Σ: speciile unui gen se află între ele într-un raport de sumă logică; descompunerea este atributivă, fiecare parte posedînd toate semele întregului "plus unele determinante particulare"; de ex.: un arbore poate fi nuc sau stejar sau plop sau cireş... Un termen descompus după modelul π, care este material şi sincronic (operînd cu: "şi...şi...") "dă loc unei serii referenţiale exocentrice"; descompus după modelul Σ, care e conceptual şi diacronic (operînd cu: "sau... sau...") dă loc "unei serii semice endocentrice"; toate M "fac să

intervină deplasări de-a lungul unor astfel de serii" (JDR, 100).

Aplicînd acestor posibilităţi de mişcări semantice operaţiile substanţiale (=suprimare, adjoncţiune, suprimare-adjoncţiune), JDR distinge următoarele forme de M:

I_a: prin *suprimare parţială*, se ajunge la sinecdocă şi antonomază generalizantă, comparaţie şi "metaphora in praesentia". Suprimarea parţială de seme conduce la "extensiunea termenului", făcîndu-l mai "general". Se obţine astfel o *sinecdocă generalizantă* (=S_g) fie de tip Σ (cum ar fi: "muritori" în loc de "oameni") – fie de tip π ("omul" apucă securea, în loc de "mîna" apucă securea); sinecdoca din urmă nu mai este resimţită, de fapt, ca figură.

Fiind definită încă din antichitate ca înlocuirea unui nume propriu printr-un "apelativ" sau o "perifrază", *antonomaza* corespunde ca demers sinecdocei (JDR, 103 o consideră "o simplă varietate de sinecdocă", însuşindu-şi deci ceea ce afirma HLH$_I$, 301: "antonomaza este o sinecdocă pentru numele propriu: *la genus pro specie* al sinecdocei corespunde în antonomază *species pro individuo*" – ca atunci cînd spunem "principele elocvenţei romane" în loc de Cicero).

Comparaţiei îi este deseori refuzată calitatea de figură retorică; tratatele mai vechi o socotesc fie o "figură de gîndire" (şi nu "trop") fie o "figură de imaginaţie" (ca şi prosopopeea) sau o "figură de stil" (Fontanier). A spune "frumos ca un zeu", a realiza deci o "comparaţie sinecdotică", înseamnă, după JDR, a stabili un raport de S_g, dar, în realitate, "nu există figură semantică, pentru că nu există nici infracţiune la codul lexical" (JDR, 113). Oricum, ceea ce JDR numeşte "comparaţii metalogice" sau "adevărate" (de ex.: "puternic ca tatăl său") nu-şi au loc în domeniul retoricii decît dacă includ o ironie sau o hiperbolă, în care caz se înscriu printre metalogisme. Caracter de M au, în schimb, "comparaţiile metaforice" (de ex.: o ştire ca un trăsnet), în care este suprimat sensul comun (aici: neaşteptat, zguduitor = mod Σ).

Metafora în praesentia se află foarte aproape de "comparaţia metaforică" pe care o reia, de fapt, renunţînd doar la copula comparativă (în exemplul dat: "o ştire trăsnet"). Este o figură retorică ce nu se înscrie în regula adoptată de Fontanier, potrivit căreia tropii se referă numai la un singur cuvînt; JDR, 112 crede că o poate reduce totuşi la o formă de sinecdocă, ceea ce ar confirma, o dată mai mult, "strînsa relaţie...între metaforă şi sinecdocă" – teză fundamentală pentru JDR, care consideră că "metafora se prezintă ca produsul a două sinecdoce", una generalizantă şi cealaltă particularizantă (JDR, 108) – fie după modul Σ (cînd e vorba de seme comune), fie după modul π (părţi comune).

Forma de tip I_b : prin *suprimare totală*, pe care JDR o denumeşte *asemie*, ar reprezenta împingerea pînă la limită a generalizării (pînă la înlocuirea oricărui termen cu: "o chestie") – ceea ce o scoate practic din cîmpul retoricii.

M ce se obţin prin operaţia II : *adjoncţiune simplă* sînt sinecdoca particularizantă (=S_p – potrivit formulei *pars pro toto*), *antonomaza* corespunzătoare, precum şi *arhilexia*. Sub acest ultim nume generic, propus de JDR, sînt reunite figuri de "polisemie controlată" ca *atelajul* (="două sensuri asumate dintr-o dată de acelaşi cuvînt", deobicei, unul figurat alături de altul "propriu"), *antimetabola* şi *antanaclaza* sau *paradoxul* – figuri "foarte apropiate" care "enunţă de două ori cuvîntul polisemic şi doar proximitatea celor două ocurenţe face să apară M" (ca în exemplul din Pascal: "inima îşi are raţiunile ei, pe care raţiunea nu le cunoaşte" – JDR, 121-122).

Sinecdocele particularizante de tip π sînt figuri frecvente (de tipul: "căşti" – în loc de: "soldaţi"); cele de tip Σ nu mai sînt resimţite deobicei ca atare (ca în folosirea precizării "pumnal" în loc de "armă").

Cele mai numeroase M sînt realizate prin III: *suprimare-adjoncţiune* – şi anu-

Scanned with OKEN Scanner

me: III_a: prin *suprimare-adjoncţiune simplă*: *metaphora în absentia* care reprezintă "o substituire pur şi simplu" (de ex.: "şoim" pentru un "tînăr foate ager"); ea a fost considerată dintotdeauna figura retorică prin excelenţă.

III_b: prin *suprimare-adjoncţiune completă*: *metonimia* (denumită uneori şi *hipalagă*, adică: schimbare, intervertire), în cazul căreia nu asemănarea dintre obiecte, ci un raport real între ele intră în joc pentru înlocuirea termenilor ce le desemnează.

JDR nu subscrie la opoziţia metaforă/metonimie teoretizată de R. Jakobson, ci asociază formal cele două figuri, pe considerentul că o bună parte din metonimii pot fi subsumate sinecdocei, iar metafora, la rîndul ei, poate fi văzută ca produsul a două sinecdoce (una generalizantă cealaltă particularizantă – JDR, 108). JDR e înclinat să accepte mai degrabă poziţia lui St. Ullman, potrivit căreia transferul numelui, în cazul metonimiei, e bazat pe "contiguitatea de sens" ce poate fi "spaţială, temporală sau cauzală" (JDR, 117) – pe cîtă vreme, în cazul metaforei, termenul intermediar (=I) se cuprinde parţial în termenul de plecare (=D) ca şi în cel de sosire (=A), fiind deci vorba de o "coposesiune de seme", sau de "părţi"; în cazul metonimiei, I cuprinde atît pe D cît şi pe A. "Metafora face să intervină seme denotative, seme nucleare, incluse în definiţia termenilor. Dimpotrivă, metonimia face să intervină seme conotative, adică contigui în sînul unui ansamblu mai vast şi concurînd la definirea acestui ansamblu" (JDR, 118). Sînt posibile astfel două situaţii metonimice: ori o "coincludere într-un ansamblu de seme", după modul conceptual Σ (de ex.: "inamicul coroanei") – ori "coapartenenţă la o totalitate materială", după modul material π (de ex.: "în program: Beethoven"). În mod tradiţional, speciile metonimice sînt recunoscute după "marile categorii de conotaţii între termeni: conţinător/conţinut, producător/produs, materie/produs finit, cauză/efect etc." (JDR, 119).

Un examen critic scrupulos al principalelor contribuţii teoretice, în problema metaforei, l-a condus pe Paul Ricoeur la convingerea că aceasta e o chestiune de poetică mai mult decît una de retorică; şi cu toate că PRM admiră ingeniozitatea cu care JDR a generalizat "împătrita modalitate", aplicînd-o nu numai metabolelor, el relevă că "metafora vie" îi apare mai mult decît un simplu M, pentru că "sinteza predicativă" care îi este proprie metaforei se situează pe un alt plan decît, de ex., "contiguitatea metonimică" (PRM_1, 279). Metafora vie se încadrează funcţiei poetice care "urmăreşte să redescrie realitatea pe calea ocolită a ficţiunii euristice"; în "raportul referenţial dintre enunţul metaforic şi realitate", se instituie o tensiune specifică (PRM_1, 380). Pentru asemenea considerente, PRM_1 nu poate împărtăşi teoria lui JDR despre metaforă ca simplu rezultat al combinării a două sinecdoce, fiindcă "această teorie nu ne arată în ce constă specificitatea metaforei şi anume în reducerea unei nonpertinenţe semantice iniţiale; sinecdoca, într-adevăr, nu are nicidecum această funcţie; pentru a o explica, nu este nicidecum nevoie să plecăm de la un caracter predicativ al discursului; statutul de epitet nonpertinent, esenţial metaforic, nu este nicidecum presupus de sinecdocă, aceasta menţinîndu-se doar în limitele unei operaţii de substituţie aplicată cuvîntului" (PRM_1, 260).

IIIc: prin *suprimare-adjoncţiune negativă*: *oximoronul*. Spre deosebire de HMR care, într-o primă versiune, vedea oximoronul ca pe o formă de antiteză, JDR se raliază distincţiei operate de L. Cellier (în cazul antitezei, e vorba de o "contradicţie tragic proclamată", pe cînd în oximoron e vorba de o contradicţie "paradiziac asumată") şi consideră că oximoronul este mai înrudit cu antifraza şi cu paradoxul.(Ulterior, HMR, 804 avea să specifice, în revanşă, că "nu toate oximoroanele sînt antifraze"). În orice

Scanned with OKEN Scanner

caz, pentru JDR, 120, oximoronul constituie "o *coincidentia oppositorum* în care antiteza este negată şi contradicţia pe deplin asumată" (ca în exemplul din Nerval: "soarele negru").

Cf. *FIGURĂ; METABOLĂ; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METALOGISM; METATAXĂ; QUADRIPARTITA RATIO; TROP...*

Etim. Din fr. *métasemème;* termen creat de Grupul μ după modelul "metabolă"; *meta* + *semem* vrea să consemneze orice modificare de înţeles.

VPn

METATAXĂ

(f: MÉTATAXE; r: SINTAKSICESKAIA FIGURA)

Termenul M a fost creat de Grupul μ prin analogie cu "metabolă" şi "metaplasmă", existenţi în vechea retorică. M reprezintă clasa de metabole gramaticale ce interesează operaţiile efectuate asupra expresiei sintactice. Ca atare, domeniul M "este domeniul figurilor care acţionează asupra structurii frazei" (JDR, 33).

Formele de M distinse de Grupul μ sînt: I = prin suprimare parţială: craza – iar prin suprimare completă: elipsa, zeugma, asindetul, parataxa; II = prin adjoncţiune simplă: paranteza, concatenaţia, expleţiunea, enumeraţia – iar prin adjoncţiune repetitivă: reluarea, polisindetul, simetria; III = prin suprimare-adjoncţiune parţială: silepsa, anacolutul – iar prin suprimare-adjoncţiune completă: transferul de clasă, chiasmul; IV = prin permutare oarecare: tmeza, hiperbatul – iar prin inversiune: inversiunea sintactică propriu-zisă.

Pe scurt, sensurile denumirilor relativ mai puţin folosite în limba curentă ale unora dintre aceste forme de M sînt: *crază* = contragerea silabei finale şi a celei iniţiale, în două cuvinte alăturate; *zeugmă* = renunţarea la repetarea unuia sau a mai multe cuvinte dintr-o propoziţie în propoziţia imediat următoare, datorită posibilităţii subînţelegerii lor; *asindet* = absenţa legăturii – de obicei a unei conjuncţii – între cuvinte sau grupe de cuvinte aflate în strînsă legătură; *parataxă* = juxtapunerea simplă a unor propoziţii, prin eliminarea conjuncţiilor; *expleţiune* = folosirea unor cuvinte expletive ("de umplutură"), nepurtătoare de sens; *polisindet* = în opoziţie cu asindetul, reprezintă aglomerarea de conjuncţii (obişnuit copulative) în frază; *silepsă* = un acord în gen sau în număr, realizat după sens şi nu după regulile gramaticale; *anacolut* = discontinuitate în construcţia unei fraze, antrenînd o exprimare incongruentă ori ambiguă; *chiasm* = repetarea a doi termeni dintr-o frază, în ordine răsturnată, ceea ce produce "încrucişarea" lor; *tmeză* = separarea a două elemente ale unui cuvînt sau ale unei locuţiuni, prin intercalarea altui cuvînt; *hiperbat* = dislocarea a doi termeni care în vorbirea obişnuită merg împreună; inversare a ordinii normale.

Cf. *METABOLĂ; METAPLASMĂ; METASEMEM; METALOGISM.*

Etim. Din fr. *métataxe,* unde a fost creat de JDR.

VPn

METRICĂ

(e: METRICS; f: METRIQUE; g: METRIK; i: METRICA; r: METRIKA; s: MÉTRICA)

Termenul de M are cîteva accepţii:

1. Sistem de reguli elaborat de poetica unei limbi pentru construcţia versului. Cu acest sens, termenul apare în expresiile *metrica versului antic, metrica versului francez, rus* etc.

2. Uneori M desemnează teoria versului sau versificaţia, mai ales atunci cînd intră în discuţie versul metric.

3. În sfîrşit, M este ştiinţa măsurilor metrice, aşa cum *ritmica* este ştiinţa ritmului.

Ca ştiinţă a metrului, M a apărut în Grecia antică. Pe atunci ea era un domeniu al teoriei muzicii şi se ocupa de forma ritmică a textului vorbit care însoţea textul muzical. Caracterul M era întrucîtva normativ pentru că ea studia şi recomanda măsura ritmului ca alternanţă de silabe lungi şi scurte.

În epoca elenistică, M s-a separat de ştiinţa muzicii, fiind inclusă în gramatică. Odată cu aceasta, caracterul ei schematic şi normativ s-a accentuat. Terminologia cu care opera această ştiinţă (picior metric, silabă lungă şi scurtă, ritm iambic, trohaic etc.) s-a păstrat şi în timpurile moderne tocmai datorită faptului că în perioada clasicismului M a dobîndit regimul unui îndreptar normativ de versificaţie.

În secolul al XIX-lea, secolul afirmării naţionalului în literatură, a devenit evident că fiecare literatură îşi are sistemul ei de versificaţie, cristalizat sub semnul specificului limbii şi al tradiţiilor poetice naţionale. Compararea acestor sisteme de versificaţie naţionale a dus la afirmarea M *comparate* ca ramură a filologiei. Tot în secolul al XIX-lea, abordarea normativă a metrului a început să facă loc analizei lui descriptive şi istorice, deşi încă se mai fac auzite voci care situează obiectul M – metrul – în afara istoriei şi chiar a sensului. La o primă privire, pare că M operează cu unităţi nesemnificative în sine – piciorul metric – durata silabei sau intensitatea ei, dar poetica textului liric elaborată în secolul al XX-lea, îndeosebi în varianta O. Brik, V. Jirmunski, C. Bousoño sau D. Alonso, a demonstrat că raporturile cantitative din vers de care se ocupă această ştiinţă participă la sensul poetic. O dovadă a acestui fapt ne-o oferă chiar versurile nemetrice sau polimetrice care sînt percepute ca forme structurate pe procedeul metric minus.

După obiectivele pe care şi le propune, M poate fi: M *teoretică*, M *istorică* şi M *comparată*.

M *teoretică* studiază alternarea legică în vers a silabelor şi sunetelor de intensitate diferită.

M *descriptivă* identifică măsurile metrice folosite de un scriitor sau altul, de o epocă sau alta şi clasifică aceste măsuri, stabilind frecvenţa unor variaţii ritmice sau a altora.

M *istorică* studiază succesiunea formelor metrice sau istoria unor forme de versificaţie şi a unor măsuri metrice.

M *comparată*, cum s-a spus, confruntă similitudini şi diferenţe ale formelor naţionale versificate, în relaţie dialectică cu particularităţile limbilor respective. Asemenea confruntări vizează geneza şi tipologia formelor metrice.

Formalismul rus, prin V. Jirmunski, a încercat să lărgească accepţiile M, includzînd între preocupările ei şi probleme privitoare la legitatea artistică a structurării formei fonice versificate, cum ar fi instrumentaţia şi melodica. Tot Jirmunski include în problematica M compoziţia operei artistice. Este evidentă aici tentativa de a apropia M şi *ritmica* şi de a semantiza domeniul M. Îmbogăţită cu aceste noi domenii de cercetare, M este considerată, de acelaşi V. Jirmunski, ramură a *Foneticii poetice* (cf. VJT, 28).

Cf. *PICIOR METRIC; RITMICĂ; VERSIFICAŢIE*.

Etim. Din gr. *metron* = "măsură".

LCt

Scanned with OKEN Scanner

N

NARAŢIUNE

(e: NARRATIVE; f: RÉCIT; g: ERZÄHLUNG; i: NARRAZIONE; r. POVESTVOVANIE; s: NARRACIÓN)

N este o înşiruire de întîmplări încadrate într-un text, atribuite unui personaj şi transmise unui destinatar. Deşi legată îndeobşte de roman, nuvelă, poem epic şi romanţ, caracterul său este aproape universal. "Prezentă în fiecare epocă istorică, în fiecare loc, în fiecare societate" şi cultivată de "toate clasele şi toate grupurile umane", ea se transmite prin "limbaj articulat, vorbit ori scris, imagini fixe ori mobile, gesturi, sau prin toate acestea la un loc". O întîlnim în "mit, legendă, fabulă, poveste, nuvelă, poem epic, istorie, tragedie, dramă, comedie, mimică, pictură..., pictură pe sticlă, cinema, desen animat, jurnal de actualităţi, conversaţie" (RBW,251).

"Imitaţie (*mímesis*) a unei acţiuni care este completă (*telelos*)", ea are un început (*arché*), un mijloc (*méson*) şi un sfîrşit (*teleutế*). Nu se poate începe ori termina oriunde şi, dacă este bine să se păstreze unitară, între limite rezonabile ca să poată fi asimilată în memorie, nici mărimea nici unitatea nu-i sînt prescrise. Nu este obligatorie nici succesiunea cauzală a întîmplărilor, deşi un ansamblu "din această cauză", ar spune Aristotel, este preferabil unei conexiuni temporale "după aceasta" sau chiar libere de orice determinare (ARP, 62-63).

Există trei nivele ale N: al *funcţiilor*, al *personajului* şi al *naraţiei*, aşa că receptarea nu presupune doar "trecerea de la un cuvînt la altul", ci şi "deplasarea de la un nivel la altul", în aşa fel încît "o funcţie are înţeles numai în măsura în care ocupă un loc în acţiunea generală a unui actant, iar această acţiune, la rîndu-i, îşi primeşte înţelesul ultim din faptul că este narată, încredinţată unui discurs care posedă un cod propriu" (RBW,260). Unităţile N sînt deci dependente reciproc şi nici una nu este lipsită de semnificaţie. Dacă îşi au corespondentul la acelaşi nivel le vom numi *funcţii*, dacă sînt saturate la un alt nivel le vom numi *indici*. Aceştia din urmă "nu se referă la acte complementare şi consecvente, ci la concepte mai mult sau mai puţin difuze, care sînt totuşi necesare pentru sensul povestirii: indici psihologici privind personajele, date referitoare la identitatea acestora, notaţii de atmosferă ş. a. m. d. Relaţia între unitate

şi corespondentul său nu mai este distribuţională (nu de puţine ori mai mulţi indici trimit la acelaşi semnificat, iar ordinea apariţiei lor în discurs nu este numaidecît pertinentă), ci integraţională", "oarecum verticală" şi "metaforică" (RBW,264); rămîn uneori la stadiul de virtualitate căci, fiind unităţi paradigmatice, "se pierd" pe parcurs. Funcţiile, sintagmatice, trimit la o "facere", la o operaţie şi, mai imperative, presupun relaţii metonimice. Cîteodată, ele pot constitui adevărate "momente de cotitură" în evoluţia N, sau a unor fragmente din ea, şi atunci le vom numi *nuclee* (RBW, 265). Acţiunea la care se referă acestea "deschide (sau închide) o alternativă care are consecinţe directe pentru cursul ulterior al povestirii, pe scurt, ele inaugurează sau rezolvă o incertitudine". Nu s-ar putea omite fără a afecta mersul *fabulei*, iar legătura dintre ele nu este numai cronologică, ci şi logică. Funcţiile mai puţin importante, pe de altă parte, sînt dispuse doar cronologic şi nu implică vreun risc. Au fost numite *catalizatori* şi vom remarca, o dată cu Barthes, că problema centrală a sintaxei narative rezidă în confuzia dintre nucleu şi catalizator, "între consecinţă şi continuitate, ceea ce *urmează* fiind luat drept ceea ce este *determinat*". N însăşi pare a fi, în acest caz, "o aplicare sistematică a erorii logice denunţate de scolastici în formula *post hoc, ergo propter hoc*" (RBW,266). Amplifică această iluzie prezenţa indicilor care, de asemenea, diferă în importanţă. Ei pot fi *indici* propriu-zişi, "privind caracterul unui agent narativ, o senzaţie, o atmosferă, o filosofie", sau *informanţi*, care "identifică şi localizează, în timp şi spaţiu". Primii au totdeauna "semnificaţi impliciţi", informanţii sînt "date pure, cu semnificaţie imediată" (RBW,267) – ei furnizează acele "detalii irelevante" (TTR,11) care produc "efectul de real" (TTR,16). Numărul lor, ca de altfel al indicilor şi catalizatorilor nu este limitat – opinia comună îi leagă direct de veridicitatea discursului. Nu le este limitată nici natura conexiunilor. Un informant, ca şi un indice, nu-i constrîns de o logică anume să-şi aleagă corespondentul. Catalizatorul, din contra, presupune existenţa unui nucleu la care să se ataşeze. Iar nucleul dă seamă numai altui nucleu – o relaţie de solidaritate îi leagă pentru a forma o *secvenţă* (RBW, 272). "Secvenţa se deschide cînd unul din termenii ei nu are antecedent solidar şi se închide cînd un alt termen al ei nu are consecvent" (RBW, 273). Conţinută în sine, ea poate primi un nume – "La cireşe", "La scăldat", "Pupăza din tei" sînt asemenea secvenţe, perfect inteligibile şi deci detaşabile – ceea ce nu înseamnă că este indivizibilă şi că nu poate intra, la rîndu-i, într-o altă secvenţă, mai extinsă. Logica "paradoxală" a N, de altminteri, "ne obligă să definim orice element, orice unitate a povestirii prin caracterul ei funcţional, adică între altele prin corelaţia ei cu altă unitate, şi să o explicăm pe prima (în ordinea temporalităţii narative) prin cea de a doua, şi aşa mai departe – de unde reiese că ultima este cea care le impune pe toate celelalte" (GGF_1,187); altfel spus, scopurile scuză mijloacele, iar efectele îşi caută cauzele.

La al doilea palier al N ne întîmpină personajul. Nu trecem de fapt la o nouă calitate, căci rămînem în domeniul conţinutului. Se modifică însă direcţia procesului, centrifug – înclinat spre expansiune – pînă acum, centripet – cu tendinţa de a se aglomera în unităţi lexicale – de aici înainte. Lui Aristotel i s-a părut, probabil, că această schimbare de direcţie îndepărtează N de la rosturile ei firesti şi ca atare nu a pus mare preţ pe personaj. Acţiunea vine în prim plan, omul intră în scenă doar în măsura în care se lasă purtat de ea. El este, cu alte cuvinte, un simpul agent – nobil sau perfid în funcţie de *nomina agentis* (ARP,72-73). Nu are importanţă ceea ce este, ci doar ceea ce face – un număr limitat de roluri: şapte (răufăcător, ajutor, donator, fata de împărat şi tatăl ei, trimiţător, erou şi falsul erou) în basm (VPM, 81); şapte (pacient, agent, in-

Scanned with OKEN Scanner

şi corespondentul său nu mai este distribuţională (nu de puţine ori mai mulţi indici trimit la acelaşi semnificat, iar ordinea apariţiei lor în discurs nu este numaidecît pertinentă), ci integraţională", "oarecum verticală" şi "metaforică" (RBW,264); rămîn uneori la stadiul de virtualitate căci, fiind unităţi paradigmatice, "se pierd" pe parcurs. Funcţiile, sintagmatice, trimit la o "facere", la o operaţie şi, mai imperative, presupun relaţii metonimice. Cîteodată, ele pot constitui adevărate "momente de cotitură" în evoluţia N, sau a unor fragmente din ea, şi atunci le vom numi *nuclee* (RBW, 265). Acţiunea la care se referă acestea "deschide (sau închide) o alternativă care are consecinţe directe pentru cursul ulterior al povestirii, pe scurt, ele inaugurează sau rezolvă o incertitudine". Nu s-ar putea omite fără a afecta mersul *fabulei*, iar legătura dintre ele nu este numai cronologică, ci şi logică. Funcţiile mai puţin importante, pe de altă parte, sînt dispuse doar cronologic şi nu implică vreun risc. Au fost numite *catalizatori* şi vom remarca, o dată cu Barthes, că problema centrală a sintaxei narative rezidă în confuzia dintre nucleu şi catalizator, "între consecinţă şi continuitate, ceea ce *urmează* fiind luat drept ceea ce este *determinat*". N însăşi pare a fi, în acest caz, "o aplicare sistematică a erorii logice denunţate de scolastici în formula *post hoc, ergo propter hoc*" (RBW,266). Amplifică această iluzie prezenţa indicilor care, de asemenea, diferă în importanţă. Ei pot fi *indici* propriu-zişi, "privind caracterul unui agent narativ, o senzaţie, o atmosferă, o filosofie", sau *informanţi*, care "identifică şi localizează, în timp şi spaţiu". Primii au totdeauna "semnificaţi impliciţi", informanţii sînt "date pure, cu semnificaţie imediată" (RBW,267) – ei furnizează acele "detalii irelevante" (TTR,11) care produc "efectul de real" (TTR,16). Numărul lor, ca de altfel al indicilor şi catalizatorilor nu este limitat – opinia comună îi leagă direct de veridicitatea discursului. Nu le este limitată nici natura conexiunilor. Un informant, ca şi un indice, nu-i constrîns de o logică anume să-şi aleagă corespondentul. Catalizatorul, din contra, presupune existenţa unui nucleu la care să se ataşeze. Iar nucleul dă seamă numai altui nucleu – o relaţie de solidaritate îi leagă pentru a forma o *secvenţă* (RBW, 272). "Secvénţa se deschide cînd unul din termenii ei nu are antecedent solidar şi se închide cînd un alt termen al ei nu are consecvent" (RBW, 273). Conţinută în sine, ea poate primi un nume – "La cireşe", "La scăldat", "Pupăza din tei" sînt asemenea secvenţe, perfect inteligibile şi deci detaşabile – ceea ce nu înseamnă că este indivizibilă şi că nu poate intra, la rîndu-i, într-o altă secvenţă, mai extinsă. Logica "paradoxală" a N, de altminteri, "ne obligă să definim orice element, orice unitate a povestirii prin caracterul ei funcţional, adică între altele prin corelaţia ei cu altă unitate, şi să o explicăm pe prima (în ordinea temporalităţii narative) prin cea de a doua, şi aşa mai departe – de unde reiese că ultima este cea care le impune pe toate celelalte" (GGF1,187); altfel spus, scopurile scuză mijloacele, iar efectele îşi caută cauzele.

La al doilea palier al N ne întîmpină personajul. Nu trecem de fapt la o nouă calitate, căci rămînem în domeniul conţinutului. Se modifică însă direcţia procesului, centrifug – înclinat spre expansiune – pînă acum, centripet – cu tendinţa de a se aglomera în unităţi lexicale – de aici înainte. Lui Aristotel i s-a părut, probabil, că această schimbare de direcţie îndepărtează N de la rosturile ei fireşti şi ca atare nu a pus mare preţ pe personaj. Acţiunea vine în prim plan, omul intră în scenă doar în măsura în care se lasă purtat de ea. El este, cu alte cuvinte, un simpul agent – nobil sau perfid în funcţie de *nomina agentis* (ARP,72-73). Nu are importanţă ceea ce este, ci doar ceea ce face – un număr limitat de roluri: şapte (răufăcător, ajutor, donator, fata de împărat şi tatăl ei, trimiţător, erou şi falsul erou) în basm (VPM, 81); şapte (pacient, agent, in-

Scanned with OKEN Scanner

fluenţator, protector şi frustrator, dobînditor şi retribuitor) în N (CBP1, 170); nu mai mult de patru (expeditor şi destinatar, ajutor şi adversar) într-un model actanţial narativ unde gravitează, cîte două, în jurul obiectului şi, respectiv, al subiectului (AGE, 222). Reiese că personajul – un simplu "purtător de motive" (BTT, 276) – e subordonat intrigii; afirmaţie greu de contestat, dar susceptibilă de cel puţin un amendament, anume că el constituie, totuşi, "un plan necesar al descrierii, în afara căruia acţiunile uzuale încetează să mai fie inteligibile" (JCS2, 141). Proprietate inalienabilă – chiar dacă secundă – a N, personajul e un ansamblu teleologic bazat pe modele culturale şi provine dintr-o "combinare relativ stabilă (denotată de recurenţa temei) şi mai mult sau mai puţin complexă (implicînd trăsături mai mult sau mai puţin congruente, mai mult sau mai puţin contradictorii)" (RBZ,67). Lectura însăşi "nu-i altceva decît un proces de numire, trăsătura fiind unul din elementele care se cer numite" (RBZ,67), un moment de echilibru către care converg, mai curînd sau mai tîrziu, toate semnele N. Ajungem astfel la o definiţie larg acceptată: "N este o mişcare între două echilibre asemănătoare, dar nu identice" (TTF, 177), insuficientă însă, căci acoperă doar primele două nivele. Cel puţin pînă la începutul acestui secol, taxonomiile N le aveau în vedere, firesţe, doar pe ele. Erau astfel citate N psihologică, istorică, sentimentală, gotică, picarescă, epistolară, rurală etc.; spaţială, temporală şi cauzală; evenimenţială, figurală şi spaţială; biografică şi romantică etc. Mitosului primăverii îi corespunde N comică, a dragostei triumfătoare; de mitosul toamnei este legată N tragică, în care dragostea e copleşită de obstacole; mitosul verii predispune la o N a căutării, la o călătorie încununată de succes; mitosul iernii inversează romanţul într-o N al cărei erou a înţeles că nu-şi poate găsi libertatea decît în moarte sau nebunie (NFA,203-302).

N presupune o modificare a stării de lucruri şi, în funcţie de natura acestui proces, vom avea, în spiritul lui Aristotel, N ale *destinului*, N ale *personajului* şi N ale *gîndirii*. Primul tip poate fi centrat pe *acţiune* (întrebarea unică este: "ce se întîmplă mai departe?") sau poate fi *patetic* (suferinţa personajului simpatic ne inspiră milă), *tragic* (frica şi mila noastră sînt însoţite de senzaţia că s-a făcut dreptate, că suferinţa eroului simpatic este binemeritată), *punitiv* (personajul antipatic, deşi nu lipsit de calităţi, s-a pus în slujba unor cauze rele şi ca atare îşi merită cu prisosinţă pedeapsa), *sentimental* (personajul simpatic, mai curînd pasiv decît activ, trece prin nenumărate suferinţe şi, spre bucuria noastră, norocul îi surîde în cele din urmă), *apologetic* (eroul simpatic îşi sacrifică bunăstarea şi, urmărit de admiraţia noastră, se dedică unui scop nobil). Al doilea tip priveşte *maturizarea* (eroul simpatic şi lipsit de experienţă îşi descoperă un drum în viaţă, adesea după un şoc tragic), *reformarea* (eroul simpatic a greşit într-o clipă de uitare sau laşitate, dar îşi repară, în final, slăbiciunea), *proba* (eroul simpatic e pus în faţa unui compromis şi, în pofida unor dezavantaje, alege calea dreaptă şi-şi cîştigă astfel respectul nostru), *degenerarea* (eroul, cîndva simpatic, e dezamăgit şi nu are puterea să-şi revină). Al treilea tip se referă la *educaţie* (eroul simpatic se schimbă în bine şi noi primim o lecţie de comportament), *revelaţie* (eroul nu-şi cunoaşte situaţia la început), *sentimente* (eroul ajunge să vadă pe cineva într-o altă lumină, acum corectă), *deziluzie* (eroul simpatic a pornit bine în viaţă, dar a suferit o deziluzie şi nu s-a mai refăcut) (PST, 157-166).

În fine, etajul al treilea, şi ultim, ne transferă în cîmpul retoricii, fără de care N n-ar fi împlinită, căci pe cît de adevărat este că trebuie să prezinte o istorie, pe atît de necesar este să fie "spusă" de cineva. Retorii, firesţe, i-au dat atenţia cuvenită (ea, *narratio*, cuprinde, doar, "sfaturi referitoare la felul în care tre-

buie organizată expunerea faptelor" – VFR, 82) şi au plasat-o după exordiu şi înaintea expoziţiunii, ca parte a dispoziţiunii. În cadrul N, problemele pe care şi le punea privesc însă 1) instanţa care vorbeşte cititorului (autorul la persoana a III-a, personajul la persoana I etc.); 2) poziţia (unghiul) în care se plasează naratorul în raport cu povestirea; 3) canalele de informaţie pe care le foloseşte el pentru a transmite povestirea spre cititor (cuvintele autorului, gîndurile sale, cuvintele personajului etc.); 4) distanţa la care se află cititorul faţă de povestire (aproape, departe, variabilă) (PST,118). Intră deci în discuţie punctul de vedere şi, în ordinea descrescîndă a "prezenţei" instanţei narative, avem de-a face cu: *omniscienţă editorială* ("completă şi nelimitată", perspectiva autorului ni se dezvăluie explicit în discurs, prin generalizări şi comentarii); *omniscienţă neutră* (autorul "tinde să-şi descrie şi să-şi explice personajele cu propria-i voce", atîta doar că se abţine să intervină direct cu comentarii); *"eu"-ca-martor* (autorul şi-a cedat atribuţiile unui "martor"); *"eu"-ca-protagonist* (martorul e personaj şi perspectiva lui este, evident, limitată); *omniscienţă selectivă multiplă* (în absenţa autorului, povestirea ne parvine direct, prin intermediul personajelor, în chiar momentul cînd se desfăşoară); *omniscienţă selectivă* (avem acces la gîndurile unui singur personaj); *modul dramatic* (personajele se deplasează ca pe scenă şi nu vedem decît ceea ce fac şi spun ele – autorul şi naratorul par a fi dispărut); *înregistrarea fotografică* (ni se transmite o "felie de viaţă", aparent fără premeditare) (PST, 119-131). Dacă ne gîndim la prezenţa naratorului în povestire, obţinem N *personală* (persoana I/ persoana a II-a şi chiar persoana a III-a, cînd discursul poate trece la persoana I fără altă modificare decît această schimbare de pronume) şi *apersonală* (persoana a III-a, cînd nu poate avea loc transferul menţionat); N *propriu-zisă* şi *scenică* (evenimentele se oferă privirii ca în teatru); *panoramică* şi *scenică*; *subiectivă* şi *obiectivă*; *internă* şi *externă*; *nedramatizată* şi *dramatizată*. Dacă absolutizăm percepţia cititorului, vom avea N *"dindărăt"* (naratorul ştie mai multe decît personajul), N *"o dată cu"* (între narator şi personaj există o egalitate aparentă) şi N *"din afară"* (naratorul ştie mai puţin decît oricare dintre personaje). Dacă ne raportăm la poziţia temporală a naratorului faţă de discurs rezultă N *ulterioară* (poziţia clasică a povestirii la trecut), *anterioară* (povestirea predictivă), *simultană* (povestirea la prezent, contemporană acţiunii), *intercalată* (între momentele acţiunii) (GGF$_{III}$, 229). Dacă luăm ca bază dicotomia narator-personaj, ajungem la N *heterodiegetică* (naratorul nu figurează în povestire ca actor) şi *homodiegetică* (naratorul e şi actor în povestire) (LTV,9). Dacă socotim relaţia între instanţa narativă şi cititor, vom distinge între N *auctorială* (cititorul păşeşte în realitatea ficţională sub oblăduirea autorului), N *figurală* (cititorului i se inoculează iluzia că este prezent pe scenă, alături de alte "figuri") şi N la *persoana I* (persoana investită cu oficierea naraţiei este dramatizată)(FSN,164).

La acest al treilea nivel, vom putea despărţi N de *descriere* care, ornamentală (legată de discurs) sau semnificativă (cu rol efectiv în povestire), cuprinde repere deontice şi, nu mai puţin, indicaţii cu privire la intervenţia subiectului vorbitor (MBD, 128). Dacă într-o N lumea există numai în perspectiva unor acţiuni ce sînt sau nu sînt îndeplinite, descrierea reprezintă un necesar moment de repaos, un echilibru, fie şi precar, din care se ivesc noi probabilităţi. N a rezolvat situaţiile alternative şi ca ata-

Scanned with OKEN Scanner

re a restrîns posibilităţile, descrierea îi oferă sugestii pentru un curs reînnoit. O N fără descriere n-ar fi o N, ci "o colecţie de exprimări lingvistice care stabilesc o relaţie între un subiect şi un predicat, sau între o clasă de subiecte şi una de predicate" (MBD,128). Încă o dată, N, prin excelenţă dinamică, are nevoie de popasuri.

Cf. *INTRIGĂ; PERSONAJ; PUNCT DE VEDERE; DESCRIERE.*

Etim. Din lat. *narratio.*

SPv

NEORETORICĂ

(e: NEW CRITICISM; f: NOUVELLE RHÉTORIQUE; g: NEORHETORIK; i: NEORETORICA; r: NEORITORIKA, NOVAIA RITORIKA; s: NEORRETÓRICA)

N reprezintă "noua retorică" dezvoltată în secolul XX, mai ales după jumătatea veacului; o dată cu recrudescenţa interesului pentru vechea disciplină, au loc diferite înnoiri ale direcţiilor de cercetare şi ale metodelor.

Una din cele două principale orientări ale N are un caracter preponderent "filosofic", constituindu-se ca o teorie a argumentării şi persuasiunii, cu aplicaţii în diverse domenii ale gîndirii; ea constă în "studiul tehnicilor discursive «care permit să se provoace sau să crească adeziunea spiritelor la tezele ce sînt prezentate asentimentului lor»" (JDR, 12). Cealaltă orientare este preocupată de problematica artistică a vorbirii figurate (direcţie în care se încrucişează cu stilistica) şi, mai larg, de teoria constituirii formelor literare – ceea ce o face uneori greu de distins de poetica modernă, spre deosebire de care manifestă totuşi tendinţe mai abstractizante.

Într-un sens mai restrîns (folosit de ex. de R.Barthes în 1970), N desemnează numai perioada răspîndirii retoricii greco-latine, ca o formă generală de cultură, în Orientul mijlociu, în sec.II-III (RBrCo, 16/70).

După Renaştere, retorica a cunoscut o evoluţie ascendentă, continuînd să intereseze – îndeosebi în învăţămîntul din colegii – pînă în sec.XIX. Ca retorică filosofică, dar şi ca retorică literară, ea a fost confruntată cu opoziţia crescîndă a gînditorilor, încă din sec.XVII, fiind vehement respinsă de romantici, în numele forţei creatoare şi libertăţii geniului, proclamate de V. Hugo în prefaţa la *Cromwell* (1827).

Retorica nu a fost totuşi marginalizată şi a găsit apărători chiar printre unii dintre cei mai de seamă poeţi ori prozatori ai veacului trecut, de la Poe şi Baudelaire, pînă la Mallarmé şi Nietzsche.

Intervenţia lui Croce, la începutul secolului nostru, a fost însă de natură să contribuie din nou la contestarea caracterului ştiinţific al retoricii, la reducerea ei la o simplă preocupare didactică – atîta timp cît între "intuiţie" şi "expresie" era admisă o identitate care elimina orice posibilitate de a formula "mai bine" sau "mai frumos" unul şi acelaşi adevăr. Concomitent totuşi cu opiniile lui Croce, se dezvoltă şi un curent favorabil retoricii; el este alimentat de Valéry şi Paulhan, pe direcţia artei literare, şi, îndată după ei, de I. A. Richards, pe direcţia filosofică – urmată de reprezentanţii lui "New Criticism" şi de cei ai şcolii din Chicago.

Cea mai importantă luare de poziţie – care instituie de fapt N filosofică – este aceea a lui Chaim Perelman şi L. Olbrechts-Tyteca, o dată cu lucrarea *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation* (1958); activitatea lui Perelman, în acest sens, începuse însă mai înainte. Ca teorie a argumentaţiei, N subliniază interesul deosebit pe care îl prezintă, dincolo de "raţionamentul formal", ade-

Scanned with OKEN Scanner

ziunea pe care receptorul o poate acorda sau nu unei demonstraţii; însă captarea unei adeziuni este dependentă nu numai de stringenţa logică, abstractă a unui adevăr, ci şi de modul de argumentare al celui ce intervine, fie prin viu grai, fie în scris. N lui Perelman are un caracter pragmatic evident, unul din cîmpurile sale preferate de aplicativitate fiind acela al justiţiei; ea se dezinteresează de figurile de stil, în măsura în care acestea nu au decît un rol "artistic". "N explorează raţiunea concretă şi situată. Ea este o logică «deschisă», care nu exclude neprevăzutul, ci dimpotrivă, caută să-l includă în sistemul ei" (VFR, 190). Opiniile lui Ch. Perelman au fost împărtăşite nu numai în Belgia, ci, de pildă, şi în Statele Unite, iar la noi, în primul rînd de Vasile Florescu a cărui amplă sinteză istorică *Retorica şi neoretorica* (1973) a găsit ecou peste hotare.

Cealaltă direcţie a N s-a manifestat sub două forme mai cunoscute: una americană, – prezentă ea însăşi pe două planuri (*New Criticism* şi "Critica de la Chicago") – cealaltă, franceză. *New Criticism* prezintă în lucrările lui I. A. Richards o pronunţată tentă psihologică, în timp ce "Critica de la Chicago" este preocupată de preferinţă de retorica genurilor (pe care o ilustrează îndeosebi W. C. Booth).

N franceză s-a constituit în jurul lui R. Barthes. Calitatea de N i-a putut fi contestată, pentru că, s-a spus, "în acest domeniu există o continuitate. În definitiv, s-a vorbit întotdeauna despre figuri şi tropi, despre genuri sau despre structura compoziţională a unei opere literare" (VFR, 20). În ciuda acestei obiecţii, putem vorbi totuşi şi în acest caz de o N, ţinînd cont de "ruptura" ce s-a produs între vechea retorică activă în secolul trecut şi revenirea în forţă a retoricii, în Franţa ori Belgia deceniului al şaptelea al sec.XX, cu numeroase înnoiri calitative şi mutaţii reale. De altfel, termenul N este utilizat curent, cu referire tocmai la asemenea contribuţii, într-o cercetare fundamentală cum este PRM1.

Printre preocupările acestei N sînt de menţionat schiţele de istorie a retoricii realizate de R. Barthes sau Tzv. Todorov – ca şi punerea în lumină de către G. Genette a aspectelor moderne ale retoricii lui P. Fontanier. Grupul μ din Liège a valorificat criteriile quintiliene în JDR, înnoind efectiv cercetarea printr-o nouă sistematizare a metabolelor şi printr-o extindere a problematicii la studiul "figurilor" naraţiunii şi ale poeziei (căreia i-au dedicat o "retorică" specială: JDP). Ulterior, M. Charles a elaborat o retorică a lecturii (MCR). Cu toate acestea, pe lîngă numeroare adeziuni, N a găsit uneori şi o primire mai sceptică, precum aceea a profesorului de retorică Todd G. Willy (RFM, 206).

Cf. *RETORICĂ; PALEORETORICĂ.*

Etim. Din fr. *nouvelle rhétorique.*

VPn

O

ONIROLOGIE

(f: ONIROLOGIE; i: ONIROLOGIA; r: ONIROLOGHIA; s: ONIROLOGÍA)

O reprezintă preocupările privind studiul şi interpretarea visului (în special visul literar), precum şi a formelor înrudite sau atrase în sfera manifestărilor onirice: reverie, delir etc. În sens larg, O este disciplina care studiază mecanismele, dinamica şi conţinutul visurilor din punct de vedere medical şi psiho-fiziologic, motiv pentru care se vorbeşte şi despre oniropsihologie (PNP).

O parte importantă a O este formată de *onirocritică* avînd ca scop analiza "funcţionării visului textual" (JBI, 32). O se preocupă de formele de manifestare ale inconştientului în text, bazîndu-se pe o explorare minuţioasă a manifestărilor onirice: procesele onirice, limbajul, discursul, mecanismele, logica visului. Dincolo de analogia limbaj-limbaj oniric, pe care se bazează demersul onirocritic, rămîne dificultatea de a separa în limbajul visului ceea ce constituie în el universalii, lexic, idiom, stil sau idiolect. Dată fiind libertatea de care dispun reprezentările onirice sau fantasmatice, particularităţile individuale sînt aici mai sensibile decît în codurile destinate în chip explicit comunicării (JBI, 34). Etapele fundamentale ale elaborării onirice sînt: condensarea (transport de semnificaţie) şi deplasarea (joc al valorizărilor aberante) transfer de investiri afective sau intelectuale, de la focal spre marginal. Proceselor primare li se adaugă procesele secundare; în operaţia *literară* de "parodie a visului" intervine un surplus de elaborare.

Una din problemele esenţiale ale O este aceea a raportului vis-text. Visul se organizează verbal sub forma unui text care este de fapt "povestirea" visului şi nu visul propriu-zis. Se stabileşte reciprocitatea: "textul este vis" – "orice vis este un text" (JBI,59); romancierul, ca şi psihanalistul, este confruntat cu "această problemă a visului-text care este o figură a textului-vis" (JBI, 60). Problematica respectivă formează unul din obiectivele lecturii analitice sau textanalizei, care trebuie să evite reducţionismul unei analogii forţate sau mecanice între text şi vis sau între *un* text şi *un* vis. Textul şi visul sînt decalate prin elaborarea secundară; în visul povestit intervine ordinea şi logica scriiturii care ani-

Scanned with OKEN Scanner

hilează dezordinea haotică a visului. Gestul de a scrie, crearea operei de artă, este profund diferit de faptul oniric; în acesta din urmă, cenzura este minimă (sau inexistentă), conştiinţa fiind abolită de somn, "procesele primare oficiază în libertate" (JBI, 124). În reverie sau visul diurn, se poate observa un "coeficient superior de vigilenţă", datorită prezenţei "cogito-ului" subiectului (GBR). Instantaneitatea manifestărilor onirice se opune elaborării lente –, presupunînd durată –, a textului de ficţiune.

În funcţie de gradul de intervenţie a elaborării secundare, se identifică trei formaţiuni care funcţionează în spaţiul inconştientului: *reveria*, *visul*, *delirul*. Acest grad este ridicat în reverie, moderat şi variabil în vis, minim sau inexistent în delir, în care domină incoerenţa. Elaborarea secundară asigură o remaniere, o reorganizare a materialului transformat de celelalte procese primare. JBI stabileşte o analogie între această tripartiţie şi activitatea romanescă: romanele şi nuvelele "clasice" ("lizibile", după Barthes) sînt produse prin analogie cu reveria, povestirile "miraculoase" prin analogie cu visul, povestirile fantastice în care logica normală este complet bulversată, prin analogie cu delirul. Discursul fantastic, oniric, psihotic, cel al nebuniei şi delirului, deşi înrudite, presupun, cu toate acestea, caractere specifice care impun delimitări (TTF, TTD, SFF). Printre preocupările importante ale O literare (onirocritica) trebuie menţionate: istoria visului ca procedeu literar, trăsăturile discursului oniric, studiul structurii povestirilor onirice, contaminarea cu alte genuri.

Cf. *CRITICĂ; FANTASTIC; INCONŞTIENT; LECTURĂ; LIZIBIL; ONIRIC; ONIROCRITICĂ; PSIHANALIZĂ; PSIHOCRITICĂ; REVERIE; TEXTANALIZĂ.*

Etim. Din fr. *onirologie.*

MMs

OPERAŢIE RETORICĂ

(f: OPÉRATION RHÉTORIQUE; i: OPERAZIONE RETORICA; r: RITORICESKOE DEISTVIE; s: OPERACIÓN RETÓRICA)

OR este procedeul fundamental prin care se obţin "figurile" atît la nivelul cuvîntului, cît şi la cel frastic şi transfrastic.

Diversele OR pot fi "înglobate sub termenul general de alterare" (JDR, 45). Grupul μ care s-a ocupat de OR în detaliu a arătat că "toate OR se bazează pe o proprietate fundamentală a discursului liniar: aceea de a putea fi descompus în unităţi din ce în ce mai mici" (JDR,30).

Există "două mari familii: operaţiile *substanţiale* şi operaţiile *relaţionale* – primele alterînd substanţa însăşi a unităţilor asupra cărora acţionează, celelalte mărginindu-se să modifice relaţiile de poziţie care există între aceste unităţi" (JDR,45).

OR *substanţiale* sînt de două feluri: "cele care suprimă unităţi şi cele care adaugă" – aşadar, *suprimarea* şi *adjoncţiunea*; există însă şi o OR mixtă, *suprimare-adjoncţiune*, în cadrul căreia "cantitatea de informaţie şi nivelul de generalitate sînt aproximativ păstrate" (JDR,46).

OR *relaţionale* "sînt mai simple", întrucît alterează "ordinea liniară a unităţilor", fără să le modifice "natura"; OR relaţională prin excelenţă este *permutarea* ("care poate fi oarecare sau prin inversiune").

Grupul μ care a preluat de la Quintilian această "quadripartita ratio" a oferit şi un tablou al compatibilităţii operaţiilor şi domeniilor, precizînd pentru fiecare din cele patru OR capitale şi speciile lor, dacă ele sînt aplicabile domeniului infralingvistic, lingvistic ori dincolo de acesta – şi ce aspect anume pot

Scanned with OKEN Scanner

interesa (semnificantul sau semnificatul) (JDR, 47).

Cf. *QUADRIPARTITA RATIO; ADJONCŢIUNE; SUPRIMARE; SUPRIMARE-ADJONCŢIUNE; PERMUTARE.*

Etim. Din fr. *opération rhétorique.*

VPn

OPOZANT

(e: ANTI-HELPER; f: OPPOSANT; g: WIDERSACHER; i: OPPONENTE; r: OPPONENT; s: OPOSANTE)

În modelul actanţial, O este auxiliantul negativ, opunîndu-se adjuvantului, sau auxiliantului pozitiv. Mai este numit şi antagonist sau forţă opozantă.

În teminologia lui V. I. Propp (VPM), O, sau trădătorul, sau antidonatorul, este unul din cele şapte personaje (sau "dramatis personae") ale basmului, cel care instaurează transformarea negativă, atrăgînd, deci, ca echilibru, transformarea pozitivă. E. Souriau (ESS) dă celor şase "funcţii dramatice" din constelaţia sa astrologică, reunite prin "forţe tematice", nume de planete şi de semne din zodiac. O este Marte. Guy Michaud reia terminologia lui E. Souriau, dar restabileşte a şaptea funcţie, a trădătorului: plasat sub semnul lui Marte, O este forţa antagonistă, creatoare de tensiuni şi de conflicte; trădătorul, plasat sub semnul lui Saturn, se confundă uneori cu O, din care derivă, ca şi din destinator (GMO, 199, 200). Pentru A.-J. Greimas, care propune şase actanţi (obiect – subiect, destinator – destinatar, adjuvant – opozant), O este funcţia actanţială care "creează obstacole, opunîndu-se fie realizării dorinţei, fie comunicării obiectului". Spre deosebire de actantul subiect şi de actantul obiect, adjuvantul şi opozantul sînt "participanţi circumstanţiali, şi nu adevăraţi actanţi ai spectacolului". Modelul actanţial propus de Greimas este următorul:

Destinator – Obiect → Destinatar

Adjuvant → Subiect ← Opozant

(AGS1, 178-180). Pentru Claude Bremond, care distinge şase tipuri de roluri narative, dependente unele de altele (agenţi, pacienţi, influenţatori, modificatori, conservatori, beneficiari, victime), obstructorul incarnează obstacolele din calea unui proces de ameliorare sau de degradare. În primul caz, are rol de frustrator şi implică o vinovăţie, în al doilea, de protector, şi implică un merit; agentul unei frustrări poate fi aceeaşi persoană cu pacientul său, cu agentul sau pacientul ameliorării sau degradării, sau diferit de toţi aceştia (CBP1).

Cf. *ACTANT, ADJUVANT.*

Etim. Din fr. *opposant.*

PSp

OXIMORON

(e: OXYMORON; f: OXYMORE, OXYMORON; g: OXYMORON; i: OSSIMÒRO; r: OKSIMORON; s: OXÍMORON)

O este caracterizat, în general, ca alăturare a două cuvinte sau a doi termeni contradictorii. După observaţiile grupului de la Liège, din punct de vedere semantic, "semul nuclear al unuia dintre termeni reprezintă negarea unui clasem al celuilalt termen" (JDR1, 177). Aceiaşi cercetători leagă existenţa O de aceea a "metaforei corectate printr-o sinecdocă", în scopul lărgirii colecţiei de seme rezultată din intersectarea metaforică iniţială, simplă: O "lance imobilă", echivalent al "chiparosului", corectează metafora care leagă lancea şi chiparosul prin sinecdoca care raportează acest arbore la imobilitatea lui (JDR1, 160-162). Dintre tipurile de relaţii sintactice stabilite între cele două antonime, ODD se opreşte mai ales asupra coordonării şi

determinării (ODD, 354). Majoritatea lucrărilor aleg exemple de O care aliază un substantiv şi un adjectiv; BTT caracterizează chiar O ca epitet metaforic contradictoriu (BTT, 74-75). Se remarcă însă şi combinaţiile între verb şi substantiv, sau adverb şi adjectiv (cf. GDE, 168-169). S-au observat, de asemenea, grupări caracteristice unor epoci (de pildă, în limbajul monden al sec.al XVIII-lea francez, se alăturau frecvent un adverb şi un adjectiv ori participiu contradictoriu; HMR, 804). Unele O se numără printre expresiile idiomatice ale diverselor limbi (GDE, 169).

În perspectiva retoricii tradiţionale, O – numit uneori "antilogie" – era asociat cu antiteza: Henri Morier îl aşază, împreună cu aceasta din urmă, dar şi cu ironia, paradoxul, sofismul, umorul şi alte cîteva figuri, printre "abaterile" privitoare la "opoziţia de idei" (O este "şocul dintre două idei care se exclud, prezentate ca şi cum ar fi compatibile – ex.: un grotesc sublim", în timp ce antiteza se referă la "opoziţiile de idei condensate în două cuvinte – ex: grotescul şi sublimul". La GDE, O şi antiteza ţin de una din cele şase categorii ale figurilor ambiguităţii, mai precis de figurile opoziţiei şi contradicţiei). Distanţa redusă dintre cele două figuri, astfel privite, a provocat reacţia grupului de la Liège, pentru care O este un metasemem obţinut prin suprimare-adjoncţiune negativă şi nu un metalogism prin adjoncţiune repetitivă, cum e antiteza. Altfel spus, O ţine de cod iar antiteza de logică, operaţiile generatoare respective fiind şi ele diferite. Din punctul de vedere al etosului, există de asemenea deosebiri, căci O asumă contradicţia la modul paradisiac, în timp ce antiteza o proclamă tragic (observaţia aparţine lui Léon Cellier şi e preluată de JDR1, 177). În schimb, Morier respinge asemănarea stabilită de grupul belgian, în baza operaţiei comune de suprimare-adjoncţiune negativă, între O şi antifrază, deoarece "nu toate O sînt antifraze", deşi pot conţine, "în suspensie", elemente ironice: într-o comedie, de exemplu, O denunţă caracterul disparat sau ridicol al unui personaj (HMR, 804). Se cuvin subliniate, totuşi, în această dispută a asocierilor figurate, diferenţierile operate de fiecare dintre părţi între termenii alăturaţi, care nu apar ca sinonime, dar ca figuri distincte; la JDR1, paradoxul e un metalogism iar O, un metasemem; la HMR, antiteza reprezintă "condiţia mai multor figuri", între care O (HMR,115).

Efectele O sînt enumerate deseori, şi nu numai în spirit clasic. Se observă astfel caracterul "brutal", care-i explică utilizarea de către temperamentele sensibile doritoare de a produce impresie (HMR citează pe Stendhal) sau dimpotrivă, virtutea conciliatoare ce face ca termenii opuşi să formeze o sinteză superioară (despre tema "lumină întunecată" în literatură şi pictură, cf. HMR, 803). În teatru, după AUL, O este principala figură, "esenţial dialogică" şi structurînd contradicţiile care produc progresul acţiunii (AUL, 301-302).

Subordonat sau nu antitezei, asociabil cu parafraza, ironia sau paradoxul, O rămîne una dintre figurile unanim recunoscute de specialişti şi nu încetează de a fi prezent în producţia literară (cu deosebire, în textele humoristice).

Cf. *ANTIFRAZĂ; ANTITEZĂ; IRONIE; PARADOX; PARAFRAZĂ.*

Etim. Din fr. *oxymoron*; gr. *oxys* = "ascuţit", "inteligent" şi *morós* = "prost".

MCp

P

PACT AUTOBIOGRAFIC

(e: AUTOBIOGRAPHICAL CONTRACT; f: PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE; i: PATTO AUTOBIOGRAFICO; r: POVESTVOVANIE OT PERVOGO LIŢA)

Noţiunea de **PA** a fost introdusă în critica literară de Philippe Lejeune. **PA** este definit ca "afirmarea în text" a "identităţii de *nume* (autor-narator-personaj)" (PLP, 26), identitate văzută ca punctul de plecare real al autobiografiei, dar şi al altor texte subiective: memorii, confesiune, jurnal intim, corespondenţă, interviuri. Este vorba despre un "criteriu textual general" (PLP, 26), care are valoare de angajament din partea autorului faţă de cititor.

Pentru Ph. Lejeune, pactul nu constituie o "esenţă simplă", ci un "act complex" (PLP, 333), care poate fi supus unei analize. Încercînd să evidenţieze variabilitatea istorică a acestei noţiuni, criticul i-a adus noi precizări în cercetările sale succesive. În cartea sa din 1971 (PLA), **PA** ţine, mai ales, de o problematică a genului, apropiindu-se de ideea de proiect, de motivare. Reflecţiile naratorilor asupra mijloacelor operei intime, ca şi asupra intenţionalităţii textului apar în prefeţe, în secţiunea iniţială a autobiografiei sau în note terminale, în scrieri-bilanţ sau sînt inserate în povestire. În special titlul cărţii are rolul de a sublinia că "persoana I trimite la numele autorului" (PLP, 27). În volumele critice apărute în 1975 (PLP) şi 1980 (PLJ), **PA** este legat mai mult de receptarea textelor, de probleme de publicare, de o modificare a cîmpului literar şi, în consecinţă, de cea a situaţiei de comunicare; el are în vedere nu numai un contract implicit, ci şi unul explicit cu cititorul.

Existenţa unor **PA** conduce pe Ph. Lejeune şi pe Elisabeth Bruss (EBa, Po, 17/74) la concluzia că povestirea subiectivă retrospectivă este, prin definiţie, un "gen contractual", avînd un efect de aceeaşi natură; ea cuprinde un "tip de scriitură", şi o "atitudine" sau un "mod de lectură" (PLP, 45). Privit din perspectiva pactului, genul presupune existenţa unui cod prin care operele tre-

Scanned with OKEN Scanner

cutului sau cele contemporane sînt produse de autori, apoi receptate şi clasate de cititori. Contractul, care "informează lectura" şi "ghidează scriitura" (PJL, 33) – definind astfel genul şi explicînd trecerile de la o structură literară la alta – se schimbă cu epoca în care a fost făcută receptarea textelor, în funcţie de destinatarii lor diferiţi. Fiind un contract social, el este cel care determină această dimensiune a fenomenului autobiografic. Mai mult chiar, scriitura operelor subiective – caracterizată, la prima vedere, de o intimitate specifică – a putut fi integrată într-un sistem de producţie literară mai larg, cel al unui discurs colectiv.

PA este "disociat în diferitele lui componente (identitate, asemănare)" (PLP,337) şi articulat cu alte forme de pact, referenţial sau romanesc. Funcţiile sale diverse, ca şi poziţia sa în textul autobiografic – prezenţa sa implicită sau explicită – au drept rezultat apariţia unor cazuri particulare: pactul O, absenţa unei declaraţii solemne de identitate, autobiografiile la persoana a II-a sau a III-a. Acestea din urmă cer cititorului o "operaţie de traducere" (PLJ,43), procedeele autobiografiei fiind folosite aici în mod figurat.

Coexistenţa, în textul subiectiv, a pactului referenţial şi a celui autobiografic prilejuieşte stabilirea unei distincţii între două tipuri de asemănare: una la nivelul elementelor povestirii – *exactitatea* – şi alta la nivelul totalităţii povestirii – *fidelitatea* – cea care priveşte adevărata semnificaţie a textului intim.

Imitarea PA de către anumiţi autori permite descoperirea acestui fel de contract de lectură şi în unele romane sau cărţi de istorie.

Cf. *AUTOBIOGRAFIE; GEN; AUTOR; NARATOR; CITITOR; RECEPTARE.*

Etim. Din fr. *pacte autobiographique.*

ASr

PALEORETORICĂ

(f: PALÉORHÉTORIQUE; g: ALTRHETORIK; i: PALEORETORICA; r. PALEORITORIKA; s: PALEORRETÓRICA)

P este utilizat de Grupul μ pentru a denumi vechea retorică a antichităţii greco-latine; termenul comportă o nuanţă uşor dispreciativă, deoarece grupul citat arată că, dacă excepţăm schema reuşită a lui Quintilian, denumită "quadripartita ratio", reprezentanţii retoricii clasice (şi cei mai mulţi dintre urmaşii lor) nu au izbutit să distingă prea bine tehnicile de "schimbare" care stau la baza "figurilor" retorice; în consecinţă şi încercările lor taxonomice au avut, în genere, un caracter destul de arbitrar (JDR,23). Acest caracter avea să fie depăşit de clasificarea mai coerentă a metabolelor, realizată de cercetătorii de la Liège.

Cf. *RETORICĂ; NEORETORICĂ; OPERAŢIE RETORICĂ.*

Etim. Din fr. *paléorhétorique.*

VPn

PARATAXĂ

(e: PARATAXIS; f: PARATAXE; g: PARATAXE; i: PARATÀSSI; r: PARATAKSIS; s: PARATAXIS)

Astăzi P este definită, ca şi în retorica tradiţională, drept figura de stil care suprimă legăturile dintre cuvinte sau propoziţii. Absenţa acestor legături a făcut ca utilizarea P să fie atribuită forţei sau vioiciunii exprimării. Este notorie preferinţa limbajului oral pentru P. În literatură, ESG observă că P devine esenţială pentru poezia epică, unde, spre deosebire de utilizarea lirică, termenii figurii sînt autonomi, aşa încît "cu cît mai paratactic, cu atît mai epic" (ESG, 30-31). E drept că nu orice juxtapunere formează

o figură (de pildă "repetarea sinonimică" în două propoziţii succesive nu reprezintă o P, GDE, 174). S-a afirmat că, în mod special, renunţarea la legăturile cauzale şi consecutive este generatoare de P (JDR,106).

Grupul din Liège situează P printre metabolele acţionînd asupra sintaxei – metataxe – şi anume printre cele obţinute prin suprimare completă, ca şi elipsa, zeugma şi asindetul. Deosebirea dintre acesta din urmă şi P corespunde celei dintre suprimarea legăturilor coordonatoare (în asindet) şi a celor de subordonare (în P). Pentru Henri Morier, P este atît de "legată de asindet" încît, în definiţii chiar, el ajunge să nu le mai deosebească (HMR, 125; cf. 815). O asimilare a P cu asindetul are loc şi la GDE, care vorbeşte despre "P asindetică", figură de tip lexico-gramatical aparţinînd figurilor economiei de expresie: acelaşi autor defineşte iniţial asindetul ca omisiune a conjuncţiei coordonatoare, dar precizează că, în ambiguitatea sintactică generată astfel, e greu de precizat natura precisă, subordonatoare sau coordonatoare, a raporturilor dintre propoziţii (GDE,174).

Problema acestei figuri, ca şi aceea a absenţei punctuaţiei, ţine, pentru JDR$_1$, de decodare: lipsa legăturilor este frecventă, dar figura "nu e sensibilă decît în măsura în care manifestă tendinţa de a duce la ultimele consecinţe raporturile între semnificanţi. Înţeleg perfect relaţia logică între două propoziţii independente, dar prefer să o văd exprimată limpede printr-o conjuncţie sau printr-un adverb" (JDR$_1$,106).

Pe scurt, P este o figură cu implicaţii sintactice, care determină o economie a exprimării, cu motivaţii şi efecte diverse, economie pe care o poate compensa exprimarea legăturilor logice, topica şi punctuaţia.

Cf. *ASINDET; ELIPSĂ; ZEUGMĂ.*

Etim. Din fr. *parataxe*; gr. *para* = "lîngă" şi *táxis* = "aranjare, dispunere".

MCp

PERMUTARE

(f: PERMUTATION; i: PERMUTAZIONE; g: PERMUTATION; r: METATEZA; s: PERMUTACIÓN)

P este o operaţie retorică relaţională, care constă în alterarea "ordinii liniare a unităţilor, fără a modifica natura unităţilor înseşi" (JDR,46). Şi pentru LHP, 161, P reprezintă "o mutaţie între părţile unui lanţ". P "semelor în interiorul lexemului" şi a "trăsăturilor distinctive" în "interiorul fonemelor" este imposibilă, pentru că "aceste subunităţi sînt asamblate într-o ordine ierarhică şi nu liniară" (JDR, 46).

Denumirea i-a fost dată de JDR, însă funcţia acestei operaţii era cunoscută de vechea retorică. Astfel, la QUO$_{I,53}$, P apare sub numele de *transmutatio*, corespunzînd grecescului *metáthesis* (= transpunere, schimbare – HLH$_I$, 250, 252).

P poate fi *oarecare* sau *prin inversiune*. Spre deosebire de operaţiile retorice substanţiale (adică: suprimare, adjoncţiune, suprimarea-adjoncţiune), P nu are priză asupra unităţilor infralingvistice (a trăsăturilor distinctive), ci doar asupra unităţilor lingvistice şi dincolo de acestea.

Prin P *oarecare*, se obţin următoarele metabole mai obişnuite: *metaplasme*: anagrama, metateza; *metataxe*: tmeza, hiperbatul. P *prin inversiune* poate conduce la: *metaplasme*: palindromul; *metataxe*: inversiunea; *metalogisme*: inversiunea logică (cronologică).

La nivelul discursului narativ şi/sau teatral, JDR menţionează printre formele de P: modificarea direcţiei timpului (inversiune, circularitate); intervertirea ordinii în cauzalitate; povestirea aceluiaşi fapt în versiunile mai multor personaje etc. Şi JFT, 125 vede în P aceeaşi deplasare posibilă a "cîmpului" narativ.

Cf. *OPERAŢIE RETORICĂ; QUADRIPARTITA RATIO; ADJONCŢIUNE; SUPRIMARE; SUPRIMARE-ADJONCŢIUNE; METABOLĂ; METATAXĂ; ME-*

TALOGISM; DISCURS NARATIV; DISCURS TEATRAL; FIGURĂ; TROP...

Etim. Din fr. *permutation*.

VPn

PERSONA

(e: PERSONA; f: PERSONA; i: PERSONA; r.LIŢO)

1. *Persona* (mască de teatru) a dat naştere, în limbile romanice, termenilor: *personaj* şi *persoană*.

Potrivit opiniei lui Michel Zéraffa, corelaţia persoană-personaj a fost supusă unor continue metamorfoze odată cu evoluţia societăţii şi a viziunii despre lume a autorului, a concepţiei sale "problematice şi relativiste" (MZR, 53) asupra fiinţei umane. "*Persona* (masca prin care trece vocea umană) implică mai puţin dualitatea cît indisociabilitatea fiinţei şi a aparenţei sale: omul este o persoană fiindcă el are un contur, o formă reperabilă" (MZR,55).

Cînd vorbim despre persoană avem în vedere, mai mult, aspectul noţional al problemei. "Ideea de persoană înglobează (cel mai adesea printr-o schematizare idealizantă) trăsăturile esenţiale (intelectuale, afective, morale) ale unui grup social" (MZR, 9). Personajul, definit ca un "semnificant al persoanei", ca o persoană "condensată şi dramatizată", "ambiguă şi schimbătoare" (MZR, 10), trimite la termenul latin *persona* mai ales prin aspectul său funcţional.

Această "voce", care trece atît prin "masca eroului", cît şi prin structurile formale ale povestirii, este, după M.Zéraffa, foarte complexă. Ea aparţine, în primul rînd, personajului "înzestrat cu un rol", actorului care trebuie să-l interpreteze, dar şi naratorului "care exprimă printr-o scriitură multiplele aspecte ale conştiinţei sale şi cele ale statutului său într-o societate, o civilizaţie, o cultură" (MZR, 10).

2. Termenul latin *persona* a fost utilizat şi de Wayne C. Booth în teoria autorului implicat ("implied author"), desparţit de narator, de cititor şi de personaj printr-o triplă distanţă: temporală, morală şi intelectuală. P sau "masca" reprezintă alter ego-ul auctorial, dar, mai ales, "vorbitorul din lucrare" care este "doar unul din elementele create de autorul implicat şi care poate fi separat de el prin ironii transparente" (WBR, 108). Arta construirii de naratori creditabili este, pentru W. C. Booth, "arta de a stăpîni totalitatea sinelui propriu pentru a putea proiecta *persona*, alter ego-ul, care într-adevăr aparţine cărţii" (WBR, 118).

Cf. *PERSONAJ; NARATOR; AUTOR IMPLICAT.*

Etim. Din lat. *persona* = "mască de teatru", apoi "personaj" şi, începînd cu lat. clasică, "persoană".

ASr

PERSONAJ

(e: CHARACTER; f: PERSONNAGE; g: PERSON, GESTALT; i: PERSONAGGIO; r: PERSONAJ, LIŢO, GHEROI; s: PERSONAJE)

P este un element structural, o axă primordială a formelor epice şi dramatice. El este o componentă a situaţiei narative de bază şi ocupă, în sistemul operei literare, un loc de excepţie, alături de alte unităţi textuale sau indici de referinţă ai naraţiunii: istorie şi intrigă (cf. EFA, MZR), spaţiu şi acţiune (cf. WKO), titlu, narator, spaţiu şi timp (cf. CGP). Pivot al intrigii pe care o justifică, agent sau martor al desfăşurării narative, P. este cel care serveşte demonstraţiei urmărite de text, contribuind la crearea sensului romanesc.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi prezenţa P poate fi semnalată încă din Antichitate, el se remarcă, mai ales, în secolul al XII-lea. Pentru epocile literare anterioare, sînt preferaţi termenii: protagonist (cf. SBM) şi erou – proiecţie a unui ideal uman. Eroul se transformă în P, "printr-o ruptură în cosmosul mitic"; el începe să reprezinte atunci "persoana", "o societate şi nivelele sale" (MZS, 100). P se impune, cu deosebire, în Renaştere, datorită importanţei acordate individului şi reflecţiei asupra naturii umane.

Întreaga literatură, pînă în epoca modernă, manifestă interes pentru caractere şi tipuri. În viziunea secolului al XIX-lea, P este puternic ancorat în istorie, el este construit prin asocierea a două forţe: una interioară, psihologică, cealaltă socială. Discursul narativ (romantic, realist sau naturalist) este, prin excelenţă, antropocentric; el are ca schemă fundamentală *protagonismul* sau "povestirea concepută ca proces biografic" (SBM, 237). P dobîndeşte acum, "poate pentru ultima oară, structura sa cea mai exhaustivă şi mai articulată" (SBM, 241).

Conceptul a suferit, în ultimele decenii, numeroase mutaţii. Privită ca "un loc strategic al retoricii clasice" (Ph.Hamon), teoria asupra P a ocupat, întotdeauna, o poziţie privilegiată în cadrul dezbaterilor estetice. Această categorie literară a fost obiectul unor demersuri critice şi al unor grile de lectură variate: sociologice, psihologice, psihanalitice, stilistice şi, mai recent, funcţionale şi semiotice.

Proliferarea acestor studii coexistă, în Franţa anilor '50-'60, cu afirmaţiile tot mai categorice ale lui Alain Robbe-Grillet şi Nathalie Sarraute, privind pulverizarea P, ca urmare a unui nou raport care se stabileşte între literatură şi realitate. Refuzul intrigii şi disoluţia P tradiţional sînt cele două puncte esenţiale în punerea în discuţie a romanului în perioada contemporană. Tentativa de demitizare a P, începută încă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, ca o reacţie împotriva exceselor psihologizante manifestate în literatură, se înscrie într-un proces mai larg de contestare a unor valori ale textului narativ clasic, considerate ca perimate. Reificarea P şi invadarea spaţiului romanesc de către lucruri, în operele naturaliste, anunţau o tendinţă a Noului roman. Evoluţia P romanesc de la tip şi caracter pînă la personajul-conştiinţă din prima jumătate a secolului al XX-lea (sau ceea ce Michel Zéraffa numeşte trecerea de la "o singularitate afectivă la o singularitate reflexivă") a avut o importantă semnificaţie estetică; ea înseamnă negarea unui rigid determinism istoric al P. "P profunde" din romanul clasic, solidul tip balzacian, dar şi eroul problematic trebuiau înlocuiţi, după opinia teoreticienilor antiromanului, cu "figuri plate", cu fiinţe anonime, cu "voci narative mobile" (Nou2, 165) sau chiar cu persoane gramaticale (cf. grupul "Tel Quel"). P este mai mult o creaţie a cititorului decît a romancierului.

Ambiguitatea termenului P – despre care vorbesc numeroşi cercetători (Tz. Todorov, Ph. Hamon, Jaap Lintvelt) – provine, pe de o parte, din caracterul său proteiform iar, pe de altă parte, din existenţa mai multor nivele posibile de descriere şi analiză, a unor categorii diferite ce coexistă în această noţiune; P şi persoană, P şi viziune, P şi atribute, P şi psihologie (cf. ODD, 286-287). P trebuie interpretat, aşa cum sublinia E. M. Forster în 1927, ca o fiinţă simbolică, dar şi ca o componentă tehnică a romanului. Noţiunea de P nu poate fi însă limitată la fiinţele umane. Obiectele sau elementele naturii personificate pot să constituie, în anumite cazuri (basme, povestiri fantastice sau chiar romane de tip realist) un suport al intrigii. Ele au o funcţie metaforică precisă în economia acestor texte şi pot ocupa poziţii strategice ale naraţiunii.

Indiferent de unghiul din care îl abordează, majoritatea criticilor, care au reflectat asupra statutului P, asupra trăsăturilor sale textuale, asupra locului şi

rolului său în procesul narativ, îl consideră drept un factor structurant al operei literare.

O diversitate constantă de preocupări este de semnalat chiar în investigaţiile critice tradiţionale, care prefigurează însă liniile de forţă ale unei actuale poetici a acestei categorii narative: socialitatea P şi valorizarea lui în diferite perioade ale literaturii, interesul său uman şi estetic, coerenţa sa psihologică, clasificarea şi distribuirea P (graţie unor tipologii bazate pe criterii ideologice, etice, formale, funcţionale), tehnici de caracterizare, în sfîrşit, legăturile dintre personajele aceleiaşi opere, care compun un sistem relaţional complex. Acest ansamblu de probleme – unele reluate şi în cercetări mai noi – formează ceea ce Guy Michaud numea, încă din 1957, morfologia şi sintaxa P, sau "gramatica sa interioară" (GMO, 139). Henri Mitterand vorbeşte, la rîndul său, despre "indicii" P, care reprezintă "sistemul său morfologic" şi despre "funcţii", ce corespund "sistemului sintactic" sau "logic" (HMD, 89).

Discuţiile cele mai numeroase s-au purtat în jurul repartizării P în categorii şi substructuri.

Alături de dihotomia tradiţională, tributară ideologiei romantice: P bun/rău, tip pozitiv/negativ, formaliştii ruşi (şi, mai tîrziu, Iuri Lotman) propun diferenţa: P mobile (sau dinamice) şi P. imobile (sau statice), care nu evoluează de-a lungul acţiunii, dar care sînt totuşi supuse legii unei transformări interne. Mobilitatea sau imobilitatea lor depind şi de un cod cultural. P reprezintă, pe de o parte, "realizarea unei scheme culturale determinate", dar şi "un sistem de abateri semnificative în raport cu aceasta" (ILS, 350).

E. M. Forster a vizat, în clasificarea sa, complexitatea P sau densitatea lui psihologică. Se face distincţia între P plat (*flat*), univoc, "construit în jurul unei singure idei sau calităţi" (ETA, 72) şi P multidimensional sau rotund (*round*).

După rolul pe care-l îndeplineşte în ansamblul textual, P poate fi: agent al acţiunii, purtător de cuvînt al autorului sau simplu element decorativ. W. J. Harvey denumeşte aceste P: protagonistul – care constituie "scopul naraţiunii" şi personifică "viziunea narată a povestirii", «*ficelle*» (formulă preluată de la Henry James) – care serveşte o funcţie –, *card*, P mai complex ce reprezintă un caracter; pe ultimul loc se află "personajul fundal" (*background*), lipsit de individualitate, dar necesar intrigii (cf. WHC, 58).

François Mauriac a menţionat existenţa a două mari categorii de P: "utilităţile" (*les utilités*) şi P de prim plan, acestea din urmă ilustrînd una din virtualităţile romancierului. În aceeaşi perioadă, Albert Thibaudet sublinia că romancierul autentic este cel care "îşi creează P pe direcţiile infinite ale vieţii sale posibile" (ATR, 11). Între cele două războaie mondiale, au existat însă şi scriitori care s-au pronunţat în favoarea autonomiei P romaneşti în raport cu creatorii lor, dezbateri care au drept punct final articolul polemic al lui J.-P.Sartre, din 1937, *M.François Mauriac et la liberté*.

Michel Zéraffa relevă ca un aspect structural al romanului modern, european şi american, opoziţia între personaje-subiecte şi personaje-obiecte. Conştiinţa constituie "realitatea primordială pentru personajele-subiecte" (MZR, 188). În cazul personajelor-obiecte, persoana "se confundă cu un rol, cu o funcţie, cu o mască" (MZR, 189). Se face, de asemenea, distincţia între personaje-tipuri, care "reprezintă lumea" şi personaje atipice, "prizoniere ale acestei ordini inautentice, alienate"; ele "comentează, critică, *văd*" această lume

Scanned with OKEN Scanner

(MZR, 190). (Se au în vedere P lui Proust, Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann, Robert Musil).

Alte diviziuni posibile pot fi stabilite plecînd de la maniera de a prezenta P sau de la mijloacele de a-l introduce în acţiune. Există: o prezentare directă (în romanul sub formă de jurnal intim sau memorii, în monologuri interioare sau romane epistolare), o prezentare indirectă, prin descrierea făcută de alt P (narator heterodiegetic implicat în acţiune) sau de un narator extradiegetic, aflat în afara istoriei. (Romanul comportamentului este exemplul cel mai concludent). De cele mai multe ori, aceste tipuri de prezentare se combină în acelaşi text narativ.

Printre mijloacele de a introduce P pot fi reţinute: portretul, descrierea cadrului sau, în teatru, o serie de elemente paratextuale: decor, costum, indicaţii scenice, gesturi, intonaţie. Cel mai important este numele propriu, cu o valoare semiotică; el constituie o "metaforă" a P. (Ph.Hamon) sau semnificantul lui. Potrivit criticii structuraliste, numele este purtător de informaţii, el conţine o multiplicitate de atribute. "Numele propriu funcţionează precum cîmpul de atracţie a semelor" (RBZ, 74) (P a fost interpretat de Roland Barthes ca un "produs combinatoriu", ca un ansamblu de seme). Tzvetan Todorov aminteşte de un alt procedeu de caracterizare, legat de cel al numelui, "emblema" (obiect ce aparţine P, fel de a se îmbrăca sau de a vorbi), care este "marca sa distinctivă" (ODD, 292).

P se defineşte, de asemenea, în raport cu ceilalţi, într-un joc de opoziţii şi corelaţii. Sintaxa P studiază relaţiile de "coordonare şi subordonare, de cauză sau consecinţă, de complementaritate sau de simplă circumstanţă", care guvernează "modul lor de a fi unul faţă de celălalt şi comportarea lor reciprocă" (GMO, 138).

Ulterior, chestiunea P a reapărut în studii privind perspectiva narativă, el fiind, în acest caz, un purtător de viziune, o adevărată instanţă a discursului. Reluînd o mai veche clasificare a lui Jean Pouillon (*Temps et roman*, 1946), Tzvetan Todorov şi Gérard Genette au evidenţiat existenţa a trei tipuri de focalizare, care trimit la aspectul povestirii, la atitudinea adoptată de narator faţă de P:

- ❖ viziunea "din spate" (*par derrière*): naratorul ştie mai mult decît P;
- ❖ viziunea "împreună cu" (*avec*): naratorul ştie tot ceea ce ştie şi P, dar ajunge la explicaţia evenimentelor după acesta;
- ❖ viziunea "din afară" (*du dehors*): naratorul ştie mai puţin decît P şi nu are acces la nici o conştiinţă.

P a fost implicat, de asemenea, în teoria comunicării, în noua perspectivă asupra lecturii, avînd rolul de mediator în relaţia autor-narator-cititor. Pentru Julia Kristeva, spaţiul textual al romanului este format din triada Autor-Actor-Destinatar, ceea ce permite P să devină obiectul dialogului care este naraţiunea şi, în acelaşi timp, un fel de "regulator al sistemului dialogic" (JKT1, 83).

Dezbaterile asupra P au cunoscut în Franţa două momente care au însemnat într-adevăr o revizuire radicală a conceptului. Primul a fost apariţia, în acelaşi an – 1966 – a textelor critice ale lui Roland Barthes (*Introduction à l'analyse structurale du récit*, "Communications", n°.8) şi AGS, consacrate legilor structurale ale povestirii; cel de al doilea, publicarea, în 1972, a articolului lui Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, "Littérature", n° 6 (reprodus în RBP2), care şi-a propus să pună bazele unei semiologii a P, integrînd teoria lui într-o lingvistică a discursului literar.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza de tip structural nu are în vedere esenţa psihologică a P, ci participarea lui la o sferă a acţiunii. P este o "intersecţie de funcţii structurale" (ILS, 335). *Poetica* lui Aristotel considera deja noţiunea de persoană ca secundară, supusă noţiunii de acţiune şi de efect. La formaliştii ruşi, P este suportul unei funcţii, concepţie aplicată pentru prima oară în Franţa, în domeniul teatrului, de Etienne Souriau şi Guy Michaud. Forţele dramatice, reunite în "dispozitive" şi "combinaţii morfologice" diverse sînt sursa unor "mari scheme dinamice" (EES,135).

A. J.Greimas este însă cel care dezvoltă aceste teorii stabilind ierarhia: actant (ca "unitate semantică a povestirii") – actor (ca "unitate lexicală a discursului", ca instanţă care acţionează) – rol (ca "entitate figurativă animată, dar anonimă şi socială") (AGE, 269). Actanţii sînt organizaţi în cupluri şi clase, după reguli de multiplicare-substituţie şi formează un model actanţial. Structura actanţială – corespunzînd totalităţii unui gen – este definită ca o "reprezentare", ca un "obiect de schimb" între subiectul-autor şi destinatarul – public (JKT1, 81). Dacă în acest tip de critică se mai foloseşte termenul P, el este văzut ca un "actant în individualitatea sa proprie" (MBN, 27), sau ca "o transformare şi exteriorizare a codului actanţial" (PPS, 92). Gérard Genette (cf. GGN) exclude chiar P dintre categoriile narative.

Premisa de la care porneşte demonstraţia lui Ph.Hamon este că P poate fi explorat ca semn, ca "suport al conservării şi transformării sensului", ceea ce va permite, după opinia poeticianului francez, o analiză a lui mai riguroasă şi descifrarea specificităţii lui semiologice. Este reliefată deosebirea între trei mari tipuri de semne şi, în consecinţă, între trei tipuri de P (unele făcînd parte din mai multe categorii):

❖ P referenţiale (istorice, mitologice, alegorice, sociale) care "trimit la o realitate a lumii exterioare, la un concept", care sînt "imobilizate de o cultură" (RBP2, 123);

❖ P – *shifter* (*embrayeurs*), purtătoare de cuvînt ale autorului sau cititorului, care trebuie raportate la "o situaţie concretă a discursului" (RBP2, 123);

❖ P anaforice, cu o funcţie de organizare, care presupun "o referinţă la sistemul propriu al operei" (RBP2, 123).

Un P capătă sens prin comparaţie cu semnificaţiile altui P. Văzut din această perspectivă, P., ca unitate a unui "sistem global" al operei, va fi integrat într-o "paradigmă originală constituită de mesaj" (RBP2,125).

Direcţia actuală care a folosit cu cele mai fertile rezultate principiile unei semiologii a P este sociocritica. Ea încearcă o sinteză între sociologia textului şi naratologie. Dispozitivul P – în care fiecare protagonist, figură de planul doi sau compars formează piesele unei "maşinării narative" (HMD, 61) – devine un "discurs de gradul al doilea despre societate" (HMD, 60). Totalitatea cunoştinţelor autorului ("ştiinţa" sa), proiectul său ideologic, viziunea sa mitică sînt în strînsă legătură cu construirea P. Funcţia sa ideologică este, în aceste condiţii, conjugată cu funcţia sa poetică.

Interesul manifestat astăzi faţă de conceptul de P, interpretările oferite de orientarea semiotică şi de metoda sociocritică par să contrazică afirmaţia pesimistă a lui Tzvetan Todorov, din 1972, conform căreia această categorie narativă rămîne "una din cele mai obscure ale poeticii" (ODD, 286).

Cf. *PERSONA; EROU; ACTANT; NARATOR; FOCALIZARE; ANTIROMAN; MIT.*

Etim. Din fr. *personnage*; lat. *persona* = "rol, mască, actor".

ASr

PICARESC

(e: PICARESQUE; f: PICARESQUE; g: PIKARESK; i: PICARESCO; r: PLUTOVSKOE; s: PICARESCO)

Termenul provine din s. *pícaro, -a*, "ştrengar, ticălos, mişel, şmecher, vîntură-lume", personaj din literatura spaniolă a secolelor XVI şi XVII, aventurier intrigant care traversează spaţii geografice şi medii sociale diferite pe care le observă dintr-o perspectivă critică. Literatura picarescă (teatru, poezie şi, mai ales, roman), realistă, satirică, moralizatoare şi umoristică, depăşeşte frontierele Spaniei secolelor XVI şi XVII şi se dezvoltă în celelalte ţări europene pînă spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea.

Cf. *ROMAN PICARESC*.

Etim. Din fr. *picaresque*.

PSp

POETICĂ

(e: POETICS; f: POÉTIQUE; g: POETIK; i: POETICA; r: POETIKA; s: POÉTICA)

În accepţia actuală a termenului, **P** desemnează orice teorie internă a literaturii care îşi propune să elaboreze categorii ce permit punerea în evidenţă atît a unităţii cît şi a varietăţii operelor literare (ODD, 106). Obiectul poeticii este atît literatura "reală" cît şi literatura posibilă, mai exact spus acea proprietate abstractă care singularizează literatura, proprietate numită de formaliştii ruşi *literaritate*.

Această accepţie a termenului **P** este de dată relativ recentă. **P** desemna, iniţial, acele tratate sau culegeri de precepte privind arta compoziţiei (în versuri, dar nu numai) sau privind convenţiile şi codurile care acţionează în cadrul unui gen literar (ex.: Aristotel, *Poetica*, Horaţiu, *Ars poetica* etc.); prin extensie, s-a înţeles prin **P** sistemul de coduri şi norme pe care le statuează o anumită şcoală literară (ex.: **P** clasicismului, a romantismului etc.). Termenul de **P** se mai aplică, în mod curent, şi concepţiei despre literatură şi despre actul creator al unui scriitor anume (ex.: **P** lui Dostoievski, a lui Ion Barbu etc.).

Polisemia termenului poate fi explicată cu destulă uşurinţă. Timp de mai multe secole, istoria **P** se confundă cu istoria *Poeticii* lui Aristotel (334-330 î. e. n.). Gînditorul grec a operat de la bun început distincţia dintre *Techné rhétoriké* – arta discursului în public- şi *Techné poiétiké* – arta evocării unor fapte imaginare. Ulterior, opoziţia dintre retorică şi **P** se va şterge treptat (la Horaţiu, Tacitus etc.) şi va fi anulată în evul mediu, cînd "poeticienii" vor fi "retoricieni" (cf. RBrCo,16/70). Totuşi, *Poetica* lui Aristotel circulă în evul mediu, însă în versiuni rezumate şi inexacte. În 1498, apare prima traducere latină după original, în 1503 prima ediţie în greceşte, iar în 1550 traducerea (integrală şi comentată) în italiană. Între 1498 şi 1515 apar în Italia peste 50 de lucrări inspirate de Aristotel. Scaligero, în *Poetica* sa din 1561 (*Poetices libri septem*), îl numeşte "imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus" (cf. DPF, 104). În Franţa, după 1630, *Poetica* lui Aristotel se bucură de o autoritate absolută, confirmată de *Arta poetică* a lui Boileau (1674), principiul central al **P** clasicismului francez fiind acela al verosimilului.

P clasică, avînd drept sursă şi model *Poetica* aristoteliciană, este prin excelenţă o **P** normativă. Esenţa operei literare e aflată în principiul imitaţiei (*mimesis*); dar, precizează Aristotel, obiectul activităţii mimetice nu e realitatea nemijlocită, ci o realitate posibilă în limitele verosimilului şi ale necesarului. Domeniul poeziei este cu precădere generalul, în opoziţie cu istoria ce are în vedere particularul. Arta duce la "curăţirea" noastră de un prisos de simţire şi la reîntoarcerea la normalitate, echilibru interior (*catharsis*). Plăcerea

Scanned with OKEN Scanner

estetică este inseparabilă de instruire, de extragerea unor învăţăminte folositoare (principiu-cheie la Horaţiu, chiar dacă acesta nu-l menţionează nicăieri pe Aristotel). În sfîrşit, *Poetica* aristoteliciană stabileşte caracteristicile structurale ale tragediei şi epopeii, punînd bazele a ceea ce se va numi mai tîrziu P genurilor. La Horaţiu, la Dionis din Halicarnas, la Quintilian, accentul va cădea pe clasificarea stilurilor, pe distincţia dintre formă şi conţinut şi pe necesitatea *adecvării* formei şi procedeelor.

Prin poeticile secolului al XVI-lea francez (Thomas Sébillet, Joachim du Bellay), se merge mai departe în direcţia ierarhizării genurilor, a sublinierii opoziţiei proză-poezie, a obligativităţii cizelării expresiei. În secolul al XVIII-lea, Lessing reia unele din principiile aristotelice (*Laocoon*, *Dramaturgia de la Hamburg*), insistînd asupra verosimilului, din care extrage două principii fundamentale: acela al motivaţiei interne (compoziţionale) şi acela al specificităţii genurilor. Scrierile lui Lessing pot fi considerate drept o etapă extrem de importantă în constituirea unei P endogene, adică a unei P care caută criteriile de organizare şi compoziţie în interiorul operei sau al sistemului (genului) (TTD, 27-43). În epoca modernă, poeticile diferitelor şcoli şi curente literare, începînd cu romantismul, se vor situa şi diferenţia în funcţie de trei factori: raportarea la realitatea exterioară, valorizarea personalităţii, a subiectivităţii şi acceptarea sau respingerea normelor extrinseci operei (teza ce cîştigă tot mai mult teren este aceea după care opera e o "lume" independentă, coerentă, cu legile ei proprii). În secolul trecut, cîţiva scriitori – Poe, Flaubert, Mallarmé – împărtăşesc convingerea că literatura este, înainte de orice, o chestiune de *limbaj*.

Ca teorie internă a literaturii, P e fundamentată în anii '20-'30, în mod independent, de Şcoala formală rusă şi, în Franţa, de Paul Valéry. Formaliştii socotesc că ştiinţa literaturii trebuie să studieze *procedeele*. Obiectul imediat al formaliştilor era descrierea operei şi a sistemului literar, în vederea degajării unor legi care să dea seama de funcţionarea acestuia. Opera fiind esenţialmente construcţie şi organizare, regăsim, sistematizat în special de către Tomaşevski, principiul motivaţiei, al motivaţiei compoziţionale în primul rînd. Opera apare ca un sistem dinamic, ale cărui elemente se află în relaţii de interdeterminare. Procedeele au un caracter istoric, în sensul că funcţiile lor se modifică sub acţiunea atît a contextului literar dintr-o anumită perioadă cît şi a contextului operei. Formele literare cunosc un proces de îmbătrînire, de uzare; alte forme şi alte procedee, considerate pînă atunci secundare, marginale, vin să ia locul formelor "oficiale", canonizate. Formalismul încerca astfel să fundamenteze o P istorică, aptă să rezolve atinomiile formă-istorie, sincronie-diacronie, structură-evoluţie. Formaliştii au avut contribuţii decisive în studierea limbajului poetic şi a formelor prozodice, a invariantelor structurale ale basmelor, a principiilor structuratoare ale nuvelei şi romanului etc. Tomaşevski definea P drept o teorie a literaturii al cărei scop este studierea diferitelor modalităţi de construcţie a operei literare; obiectul P fiind literatura "artistică", ea are multe puncte comune cu lingvistica. P trebuie să se ocupe de fenomenele literare *generale*; Tomaşevski distingea între o P *istorică*, menită să studieze geneza procedeelor şi destinul lor, şi o P *generală*, al cărei obiectiv primordial urma să fie determinarea funcţiei artistice a procedeelor. Cît despre Valéry, lui îi datorăm nu

Scanned with OKEN Scanner

numai o seamă de pătrunzătoare reflecţii asupra limbajului, procesului de producere a textului, raportului dintre inspiraţie şi luciditate ş.a.m.d., ci şi formularea, în termeni foarte limpezi, a proiectului unei P moderne, ştiinţă care urma să se ocupe de tot ceea ce priveşte "crearea şi compunerea unor lucrări a căror substanţă şi al căror mijloc este limbajul" (PVVv,291). Valéry sugerează că P, departe de a se substitui şi de a se opune istoriei literare, îi va da acesteia un sens şi un scop. În concepţia valéryană, apare ideea unei istorii atît a formelor literare cît şi a receptării operelor. În fine, la Valéry P glisează către *poietică*, prin voinţa de a reconstitui traiectul *fabricării* (*facerii* – din gr. *poiein*) operei.

P îşi precizează obiectivele şi mijloacele în anii '60, o dată cu expansiunea structuralismului, în special a lingvisticii structurale. Pe lîngă şcoala formală rusă şi gîndirea lui Valéry, P "recuperează" achiziţiile şcolii morfologice germane (A. Jolles, O. Walzel, W. Kayser etc.), ale *New Criticism*-ului englez şi american (I. A. Richards, W. Empson, C. Brooks, P. Lubbock etc.) şi ale Noii Critici franceze (J. Rousset, J. P. Richard, R. Barthes etc.). Reflecţia teoretică s-a însoţit, în cele mai multe cazuri, de descrierea şi analiza unei opere sau a unui *corpus* de opere, mergîndu-se pînă la tentative de cuprindere a unei întregi epoci (P medievală) sau de stabilire a trăsăturilor definitorii ale unui gen (poetica romanului, "gramatica poeziei" etc.). S-a pornit, de regulă, de la nişte premize teoretice pe care analiza textului (textelor) urma să le confirme ori să le infirme, în orice caz să le nuanţeze şi să le îmbogăţească. Acceptînd teza lui Valéry după care literatura este extinderea şi aplicarea anumitor proprietăţi ale limbajului, P a făcut masiv apel la lingvistică, de la care a împrumutat categorii, concepte, proceduri, modele. Una din problemele majore cu care s-a confruntat P a fost aceea a circumscrierii cîmpului ei de acţiune şi a delimitării obiectivelor sale. S-a admis îndeobşte că, cel puţin într-o primă fază, procedurile descriptive ale P trebuie să se situeze în prelungirea procedeelor elaborate de lingvistică (AGE, 284). S-au utilizat, mai ales în P narativă, categoriile de *mod*, *timp*, *aspect*, s-a postulat că textul poate fi socotit expansiunea unei fraze minimale; P a încercat, aici, să suplinească absenţa unei lingvistici a discursului.

Pe de altă parte, interferenţele P cu retorica, stilistica şi semiotica au putut crea impresia imposibilităţii trasării unor frontiere ferme între aceste discipline. Cele mai evidente au fost tentativele de anexare a P de către semiotică, prin considerarea literaturii drept un sistem de semne; în replică, Tzv. Todorov a arătat că demersul semiotic este un principiu metodologic ce a contribuit, neîndoios, la transformarea şi la orientarea multor discipline particulare, dar că expansiunea semioticii nu trebuie să ducă la dispariţia specialiştilor acestor discipline, înlocuiţi de un omniprezent şi supercompetent semiotician (Ver, 385). Delicate şi sinuoase au fost raporturile P cu critica literară, aceasta din urmă complăcîndu-se nu o dată în postura de "victimă" (şi rezervînd P ipostaza de agresor imperialist), criticii acuzîndu-i pe poeticieni că ocultează judecata de valoare şi invocînd, ca ultim "argument", că literatura şi ştiinţa sînt incompatibile. În realitate, P şi critica trebuie văzute în complementaritatea lor, reflecţia teoretică sprijinindu-se pe lectură şi pe interpretare, acestea, la rîndul lor, neavînd decît de cîştigat de pe urma constituirii unui sistem de concepte tot mai riguroase şi a unui ansam-

Scanned with OKEN Scanner

blu de instrumente analitice tot mai fine şi mai precise. P s-a străduit tocmai să păstreze echilibrul relaţiei dintre particular şi general, individual şi universal, dintre unicitatea textului şi proprietăţile generale ale discursului literar. S-a vorbit, cu îndreptăţire (AKC), de o P dinamică, dialectică, opusă statismului P clasice. De asemenea, s-a opinat că P trebuie să fie funciarmente *deschisă*, atît în sensul receptivităţii faţă de sugestiile metodologice şi terminologice venite din partea altor discipline (lingvistică, antropologie, retorică, stilistică etc.), cît şi prin faptul că nu oferă soluţii definitive şi rezolvări miraculoase; P evoluează în măsura în care literatura însăşi evoluează şi, mai ales, în măsura în care se schimbă însuşi modul nostru de a înţelege conceptul de literatură.

După o primă etapă mai marcat "tehnicistă", cu ambiţii formalizante, cînd s-a ocupat cu precădere de analiza structurală a povestirii, P s-a diversificat, a cîştigat în supleţe şi în puterea de cuprindere a unor zone tot mai întinse. S-a conturat astfel o P a genurilor (studii despre autobiografie, poemul în proză, romanul realist, discursul dramatic etc.). S-au întreprins cercetări sistematice asupra poeticităţii, relaţiilor intertextuale, strategiilor de prezentare a textului, lizibilităţii, temporalităţii narative, focalizării, sistemului de coduri prezente în opera literară ş.a.m.d. Spre sfîrşitul anilor '70, adică după momentul de maximă ecloziune a P, se poate observa o anume stagnare, explicabilă şi prin intrarea structuralismului într-un con de umbră. Totuşi, trebuie semnalat că P s-a arătat tot mai interesată de cei doi poli ai comunicării – emiţătorul şi receptorul; au intervenit, în consecinţă, o "reîntoarcere" a subiectului (H. Meschonnic crede chiar că, în scriitură, trăirea şi rostirea sînt inseparabile – HMP, 144) precum şi o reactualizare fecundă a problemelor lecturii şi ale receptării (estetica receptării, lansată de şcoala de la Konstanz). În fine, P şi-a legat destinul, în chip ireversibil, după cît se pare, de *poietică*, prin chiar faptul că şi-a stabilit drept obiectiv elaborarea unor metode de descriere care să permită explicarea atît a operelor "deja realizate cît şi a celor posibile" (BPL, 395). P şi poietica explorează deci şi virtualităţile discursului literar şi, de asemenea, modurile de producere a operelor.

Cf. *ANALIZĂ STRUCTURALĂ; ARTĂ POETICĂ; CORPUS; CREAŢIE; CRITICĂ LITERARĂ; DISCURS; FORMALISM; INTERPRETARE; LECTURĂ; LITERARITATE; LITERATURĂ; METODĂ STRUCTURALĂ; NEW CRITICISM; NOUA CRITICĂ; OPERĂ; POIETICĂ; RECEPTARE; RETORICĂ; SEMIOLOGIE A LITERATURII; ŞTIINŢĂ A LITERATURII; STILISTICĂ; STRUCTURALISM; TEORIE A LITERATURII.*

Etim. Din fr. *poétique* < lat. *poetica*; în gr. *poietikos* = "care are darul de a crea" (*poiein* = "a face, a crea").

ACl

POEZIE

(e: POETRY; f: POÉSIE; g: DICHTUNG; i: POESIA; r:POEZIA; s: POESÍA)

Termenul de P a fost aplicat de-a lungul secolelor multiplelor forme (ritmice) în care fiinţele umane şi-au exprimat, prin intermediul unei limbi, percepţii dintre cele mai imaginative şi intense asupra lumii, ale lor şi ale relaţiilor, controlate lingvistic, dintre cele două entităţi. În consecinţă, P a fost caracterizată, cu diverse nuanţări, drept viziune, invenţie, imitaţie, experienţă, imaginaţie, emoţie, acţiune, relaţie, simbol... Atît creatorii cît şi cei care au meditat asupra

Scanned with OKEN Scanner

ei au încercat s-o cuprindă, tot lingvistic (şi aici e una din chestiunile foarte spinoase), din cele mai variate perspective şi după cele mai neaşteptate metode; însuşi felul în care sînt plasate accentele în aceste definiţii sau descrieri ale P poate constitui o indicaţie asupra complexităţii, a elasticităţii şi, în consecinţă, a dificultăţii de cuprindere a conceptului. Selecţia pe care o propunem este, de aceea, limitată şi limitativă: s-a vorbit, astfel, despre P ca o "angajare a sufletului" sau o "fenomenologie a sufletului" (GBE, 4); ca o expresie a unor sentimente ambigui (W. H. Auden), a "unor sentimente" pur şi simplu, "a unor sentimente morale" sau "o revărsare spontană de sentimente puternice" (RCC, 257). André Breton considera că este echivalentă cu o erupţie iraţională sau o interpretare paranoică a realităţii, în vreme ce alţii o văd ca pe un simplu joc; criticul romantic englez S. T. Coleridge o descria ca fiind arta de a reprezenta prin cuvinte natura exterioară, gîndurile şi afecţiunile umane, sau o structură frumoasă de cuvinte prezentate într-o organizare armonioasă. Ceva mai tehnic (JLL, 12) consideră că P este "structura ale cărei elemente se găsesc toate , la diferite niveluri, în stare de paralelism, avînd ca urmare o sarcină semantică determinată". Într-una din scrisori, Emily Dickinson îşi descria senzaţiile fizice de frig şi căldură pe care i le dă P, ba chiar şi acelea de anihilare completă a personalităţii. Hugo Friedrich o prezintă ca pe o aventură a spiritului care, în acelaşi timp, meditează asupra propriei activităţi, iar Robert Scholes ca pe o structură verbală care, atrăgînd atenţia asupra cadrului în care este formulată, propune şi o perspectivă metalingvistică; în acelaşi sens, Roman Jakobson crede că "P nu este nimic altceva decît un enunţ orientat către expresie" (TTS, 402); sau o construcţie verbală care îşi proiectează limbajul de pe axa metaforică sau paradigmatică a verbalizării pe axa metonimică sau sintagmatică. Goethe vorbea despre P ca un regulator al imaginaţiei, iar victorianul G. M. Hopkins despre frumuseţea ei că fiind regularitate sau similitudine impusă peste neregularitate sau diferenţă; tot el o izola într-un univers propriu, nereferenţial, luînd-o drept limbaj astfel constituit încît să poată fi ascultat pentru el însuşi şi nu pentru vreun sens care trimite în exterior. O definiţie similară oferă (JMI, 8). "P este aplicarea unei organizări metrico-ritmice peste organizarea lingvistică".

Confruntarea dintre poet şi limbă constă, în viziunea lui Jakob Korg, în actul de a forţa resursele limbii să-şi depăşească disponibilităţile obişnuite pentru a comunica ceea ce limba pare incapabilă să comunice. La rîndul lui, Şklovski (LCT, 69) ne propune să "definim P ca o vorbire retardată, întortocheată"; prin comparaţie cu proza, care este tautologică prin însăşi natura ei, P, ca "mod de a utiliza limbajul în scopuri noi... utilizează aceleaşi cuvinte... [ca şi proza] ... într-o nouă ordine sintactică ce refuză orice ordine discursivă" fiindcă "P este anarhică" (MGC, XVI-XVII). Ceva mai vag-generalizant, Maiakovski ştie că P înlocuieşte frumuseţea facilă a morţii cu o altă frumuseţe. Să mai notăm că ea este un "ecou sonor al omului unit cu cosmosul" (ALC, 99) sau necunoscutul din spiritul universal al unei epoci (Rimbaud), ori ceea ce scriu poeţii şi se pierde în traducere (Robert Frost), o interacţiune dintre cod şi context, o revelaţie în cuvinte prin intermediul cuvintelor (Wallace Stevens), o ezitare între sunet şi sens (Valéry) sau un "compromis între sens şi metru" (RCC, 40); în sfîrşit, un poet de talia lui Whitman şi un critic de aceea a lui E. D. Hirsch – între mulţi alţii – ne reamintesc că nici o definiţie a P nu reuşeşte să acopere întreaga complexitate şi diversitate a textelor şi fenomenelor reunite sub acest nume. Cum o descurajare ca aceasta nu vine niciodată singură, ne grăbim să adăugăm că, din punct de vedere istoric, originile P sînt pierdute în timp şi nici un cercetător nu poate hazarda vreun răspuns în această privinţă.

Scanned with OKEN Scanner

Se pare, totuşi, că primele cuvinte ale primului om au fost sub formă de P, au fost P de fapt – cum susţinea Herder, în 1770 – şi că în toate ceremonialurile tribale muzica şi dansul erau asociate P; şi astăzi, puţinele rase existente care nu au o literatură scrisă folosesc forme ritmice şi poetice de exprimare. Oricum, este aproape sigur că "P s-a născut înaintea prozei" (VFR, 54), astfel că şi A. W. Schlegel o putea considera limba maternă a omenirii (TTS). De altfel, se crede că, la origini, P reprezenta întreaga literatură (GMO, 30) şi mult mai tîrziu a ajuns să se diferenţieze ca gen. Evoluţia rămîne sinuoasă în continuare: dacă gînditorii antici o izolau ca pe un "discurs versificat metric" (ECL, 175), în Evul Mediu ea nu mai este recunoscută ca artă independentă. Astfel, de pildă, în tratatul *De elocutione* (c. 100 e.n.) al lui Pseudo-Demetrius, P are drept scop dezvoltarea unei teme, iar aceste teme (anotimpuri, păsări etc.) erau prescrise în asemenea tratate; Dante însuşi considera P ca o formă sau variantă a elocinţei. În evoluţia aproape imposibil de urmărit a conceptului şi producţiilor poetice, se pare că trăsăturile ritmice au jucat cel mai important rol aşa încît, după indescriptibila proliferare ocazionată de apariţia tiparului, s-a stabilit, treptat, în etape, o distincţie – cu graniţe foarte elastice în timp şi spaţiu – între P tradiţională, bazată pe un ritm temporal, şi P modernă, care îl înlocuieşte pe acesta sau doar îi adaugă un ritm spaţial.

Istoria mai înregistrează, ca parte a efortului de cuprindere a conceptului de P, şi diversele tipuri de relaţionări în interiorul şi în afara literaturii. Cele mai frecvente s-au referit la poezie-muzică (trăsături eufonice-ritmice) şi la poezie-pictură (dictonul horaţian "ut pictura poesis"). Anticii le distingeau ca pe trei tipuri de imitaţie ce diferă după mijloacele şi modalităţile de imitare, iar ceea ce a urmat s-a constituit într-o serie de adnotări pe marginea acestei constatări. Punînd-o alături de filosofie şi istorie, în virtutea aceleiaşi teorii referitoare la mimesis, Aristotel considera P mai aproape de cea dintîi, în virtutea unei alte discriminări – ţinînd de gradul imitaţiei – şi anume dintre posibilitate şi probabilitate. Relaţionarea cu filosofia a condus la problema legăturii dintre P şi cunoaştere, dintre P şi ştiinţă, a tipului de cunoaştere propus de una şi de alta. O parte din definiţiile de mai sus sînt relevante în acest sens; mai amintim distincţia propusă de I. A. Richards care vedea P ca funcţionînd pe baza unor pseudo-afirmaţii, superioare afirmaţiilor ştiinţei, prin aceea că mobilizează un context în care pot fi înţelese. Numeroasele dispute pe această din urmă temă îşi au sursa în faptul că obiectul P nu-l constituie numai gîndirea, ci şi emoţiile, sentimentele, pasiunile, avînd, în consecinţă, drept scop nu numai plăcerea intelectuală, ci şi cea emoţională; şi dintr-o perspectivă complementară, P nu este semnificativă numai prin ceea ce operează în limbă sau în afara ei (asemeni discursului ştiinţific, istoric sau filosofic), ci şi prin ceea ce este sau se creează.

Ajungem, aşadar, la chestiunea comunicării prin intermediul P; este greu astăzi să mai acceptăm cu uşurinţă identificarea P cu magia (Novalis) sau chiar cu visul (de la cei mai vechi "romantici" pînă la suprarealişti); în continuare, este greu de dovedit sau susţinut (asemeni lui Freud şi urmaşilor săi) că P ar putea fi un instrument de investigare psihologică, întrucît intrăm într-o zonă dominată de subiectivitate, total incontrolabilă, aşa că o vom accepta ca pe o formă de comunicare între numeroase alte forme – avînd deci o sursă, un mediu şi un destinatar. Dacă teoria informaţiei (cf. I. Lotman) ne asigură că în toate sistemele semiotice o parte mai mică sau mai mare de informaţie se pierde pe parcurs (de-a lungul "canalului"), atunci putem accepta ideea că P ar fi singurul sistem semiotic care cîştigă informaţie de-a lungul acestui canal şi de la el; şi aceasta, întrucît poetul adevărat ştie că limitele mediului de comunicare, ale limbajului,

Scanned with OKEN Scanner

sînt tocmai cele care îi oferă cele mai fascinante posibilităţi. Ceea ce nu înseamnă a susţine non-referenţialitatea limbajului în P; istoria diverselor tradiţii poetice ne oferă exemple de P ce prezintă sisteme filosofice, conţin şi idei ştiinţifice, reprezintă naraţiuni, drame istorice, elemente autobiografice, referiri la evenimente reale, descrieri şi alegorii cu trimiteri directe sau implicite. Chiar cînd acestea nu sînt trimiteri la realităţi identificabile, P reprezintă rezultatul unei construcţii conceptual-imaginative, pe care o ilustrează şi la care trimite prin universul creat, deţinînd astfel o dimensiune epistemologică. Valéry credea că P devine constitutivă prin încercarea de a depăşi rezistenţele limbajului, iar J. Korg, prin efectul de a exprima inexprimabilul. Şi alte formulări vagi ca acestea ne forţează să acceptăm faptul că P comunică sau construieşte prin aceea că există ca organizare, ca sistem de semne, cu anumite straturi de semnificare, ca reţea, formă, ansamblu sau structură. Este vorba de o structură care există, cu variaţiuni mai mari sau mai mici, atît în emiţător cît şi în receptor, dar care poate fi studiată practic numai în text şi pe baza contextelor (cultural, istoric, social...) puse la dispoziţie de o serie întreagă de discipline umaniste.

O asemenea formă de expresie lingvistică va funcţiona, evident, potrivit unor norme, reguli şi principii (ale structuralismului, semioticii, principii formale) şi ţinînd de anumite condiţii (faptul că expresia poetică depinde de natura unui sistem lingvistic dat, anterior; că unităţile de bază ale P sînt funcţie de combinaţia între sunet şi sens, sens şi semnificaţie, semnificaţie şi emoţie, denotaţie şi conotaţie; şi, în sfîrşit, condiţiile estetice alături de cele ale situaţiilor individuale ale creării fiecărui text sau categorii de texte – satire, epistole, elegii, ode, balade, pastişe, parodii, eseuri, alegorii, sonete, pasteluri etc.). Condiţia principală este aceea că P reprezintă un mod specific de folosire a limbii şi, de aici, o serie de trăsături, aspecte sau niveluri de funcţionare: grafic, sintactic, semantic, eufonic. Forma grafică a P, cu care s-a experimentat mai ales în secolul al XX-lea (Apollinaire şi Cummings sînt cele mai citate exemple) este aproape la fel de veche ca şi P scrisă (MBR, 12): faptul că lungimea rîndurilor pe pagină nu este determinată, ca în cazul prozei, de limita foii de hîrtie, este suficient pentru a izola textul printr-un "spaţiu alb de linişte", care determină cititorul să-l privească, să-l recepteze altfel. Orizontul lui de aşteptare este cel mai direct legat de această formă (margini, segmentarea versurilor şi strofelor, majuscule la începutul versurilor) fapt care (pe parcurs), a condus la fabricarea de siluete verbale ce creează imagini picturale din însăşi aranjarea cuvintelor şi literelor în pagină.

Primele "poeme picturale" - *carmen figuratum* – par să fi fost scrise în Renaşterea italiană, după care au înflorit în Anglia secolului al XVII-lea (poeţii metafizici George Herbert, Robert Herrick şi George Puttenham), în cele următoare (cf. Blake şi ilustraţiile lui), ajungîndu-se la *caligramele* lui Apollinaire şi alte asemenea mijloace experimentale (litere din alfabete străine, fotografii şi desene încorporate textului, diverse tipuri de litere, inclusiv de mînă, compactarea şi despaţializarea mai multor cuvinte, spaţializarea literelor unui cuvînt – Cummings în primul rînd –, acrostihuri, paranteze, diverse semne grafice etc.); "cîmpul paginii" a devenit astfel un spaţiu de explorare tipografică, de creare a imaginilor din litere şi cuvinte, în ceea ce a ajuns să se numească poezie concretă. Funcţiile şi efectele realizate prin folosirea acestui nivel grafic sînt evidente: (re)organizarea lecturii şi a înaintării în text, intensificarea percepţiei cititorului în faţa cuvintelor, introducerea de ezitări şi reluări în progresia obişnuită, mărirea numărului de coincidenţe textuale, spaţializarea ritmului P.

Scanned with OKEN Scanner

S-a arătat că noutatea P rezidă în primul rînd în sintaxă (MGC, 79), că în P organizarea cuvintelor este mai importantă decît existenţa lor ca unităţi independente; ceea ce înseamnă că funcţiile devin mai importante decît unităţile şi aceasta îl face pe Chomsky să constate că însăşi cunoaşterea este un efect al sintaxei. Ocupîndu-se de "energia poetică", Ian Mukarovsky distingea o statică semantică – sensurile izolate ale cuvintelor – de o dinamică semantică – dată de diversele posibilităţi de combinaţie, care se rezolvă într-un lanţ de explozii semantice, în descreştere de la primul cuvînt către ultimul (în propoziţie sau în text). Posibilităţile sintactice ale poetului sînt determinate de tipul de limbă în care scrie: mai mari, mai multe în limbile analitice şi mai reduse în cele sintetice. Sintaxa poate fi folosită pentru a încetini sau grăbi progresia cititorului în text, pentru a impune reluări de fragmente sau pasaje, pentru a atrage atenţia asupra unor unităţi plasate în poziţii speciale etc. Esenţa simbolică a P, dată, într-o perspectivă, de similaritate impusă contiguităţii (RJE) face ca aspectul semantic să se constituie în cel mai complex nivel al ei. Importanţa cuvîntului în poezie a fost subliniată în prea multe rînduri pentru a mai solicita comentarii. Mesajul estetic constă mai ales în faptul că transmiţătorul-autor îşi testează codul, iar receptorul-cititor îl urmează şi, eventual, amplifică acest efort. De aici, P. ca mesaj incomplet şi rolul ambiguităţii ("maşinaţiunile ambiguităţii stau chiar la rădăcina P" – afirmă William Empson) (cf. RJE, 87) şi tot de aici P definită ca sumă de potenţialităţi şi nu de realizări. P nu este o limbă, ci este într-o limbă cu noi sarcini semantice; fiecare element al ei are, pe lîngă o funcţie simbolică şi o funcţionare în text, o alta în limbă şi o a treia în limba literară. Tensiunea principală a P. este deci aceea dintre cuvîntul din poem şi cuvîntul din limbă, la care se adaugă tensiunile: unitate individuală – text, denotaţie – conotaţie, gîndire – sentiment, cele două laturi ale metaforei, structură – textură, text – lectură, mesaj – formă etc.

Din punct de vedere semantic, viziunea poetică se armonizează într-un text prin intermediul figurilor stilistice sau tropilor, al imaginilor. Acestea sînt, în principal, rezultatul a ceea ce s-a numit logică emotivă şi sînt construite pe baza legilor asociaţionismului. Figura de bază este metafora (simplă, extinsă, compusă, mixtă), în comparaţie cu care pot fi definite toate celelalte: sinecdoca, metonimia, comparaţia etc. Muzica P este dată în primul rînd de ritm (ritmul suprapus ritmului limbii ca atare) şi metru (care este tot o funcţie a paralelismului ritmic: "P este logos metrificat" (Gorgias, în VFR, 55); ambele sînt determinate de succesiunea silabelor accentuate şi neaccentuate, iar unitatea de bază este piciorul (iamb, troheu, anapest, dactil...) care, la rîndul lui, determină natura versului (monometru, dimetru, trimetru, pentametru, hexametru...). Eufonia constă în efectul plăcut creat de sunetul cuvintelor, legat, evident, şi de recitare, de producere orală sau de disponibilitatea imaginativă a acestei produceri. Componentele acustice ale P mai includ, aşadar, pe lîngă sunete şi ritm, intonaţia, forţa respiratorie, timbrul. Repetiţia sunetelor are printre efecte aliteraţia, asonanţa şi consonanţa, apoi o "sintaxă verticală" dată de rimă (exactă, parţială, finală internă, masculină/feminină, grafică, pararimă etc.) Refrenurile creează o structură ritmică mai generală. Prozodia devine astfel forma unui contract între poeţi şi cititori, o înţelegere care, în ultima sută de ani, a impus şi versul liber. Acesta este justificat prin faptul că versificaţia nu este un corolar al comunicării poetice (Eichenbaum), ci dezvoltă noi entităţi stilistice şi lingvistice: "interacţiunea metrului cu sensul constituie principiul activ al poeziei şi cuprinde toate caracterele ei importante" (J. C. Ransom; cf. RJE, 236).

Există şi un simbolism al sunetelor care, studiat cu atenţie, a ajuns să fie

Scanned with OKEN Scanner

considerat o realitate obiectivă; mai mult (cf. JMI), ritmul este considerat un adevărat sistem simbolizant, ancorat într-o realitate biologică şi psihică, ba chiar în materia universală ca atare. În funcţie de aceste dimensiuni (grafică, sintactică, semantică, eufonică), P a fost clasificată în forme regulate şi neregulate. Formele regulate sînt date de numărul de versuri (între 1 şi 39): monoversul sau versul liber, cupletul, terţetul, catrenul, cvintetul, sextetul, septetul, octava, rondelul, sonetul, rondoul, trioletul, rubaiatul, vodevilul, vilanele, sestina – iar cele neregulate, de situaţia semantică sau eufonică: acrostihul, aubada, balada, epistola, elegia, epitalamul, monologul, oda, palinodia, epigrama, epitaful, elegia, epitalamul, protalamul, romanţa, serenada...; aceste numeroase forme se subsumează categoriilor mai ample de P scrisă şi orală (folclorică), ale P epice (care foloseşte şi funcţia referenţială, fiind subordonată rostirii la persoana a treia), lirice (legată de funcţia emotivă şi persoana întîi) şi P la persoana a doua (marcată de funcţia conativă). P dramatică rămîne în bună parte în afara genului, împărtăşind o seamă de trăsături cu alt gen literar-artistic. Insistenţa asupra relaţiei poeziei cu limba ridică problema rolului analizei lingvistice în poezie; îndelung dezbătută, chestiunea pare a consta în aceea că analiza lingvistică se întretaie sau se suprapune cu cea critică în studiul stilistic. Funcţia poetică este o funcţie lingvistică alături de o altă funcţie care depăşeşte posibilităţile stricte de studiu ale lingvisticii; din punct de vedere al agenţilor implicaţi, lingvistul indentifică în P acele trăsături care se cer interpretate şi, în oarecare măsură, indică şi posibilităţile de interpretare, iar criticul este acela care încearcă să decidă asupra valabilităţii şi ierarhizării acestor posibilităţi; în fapt, se poate vorbi de două funcţii ale aceluiaşi "personaj". Fiind un sistem semiotic secund – "cuvîntul P devine o reproducere a cuvîntului din limbă... El devine modelul semiotic al modelului semiotic" (JLL, 137) –, punînd în activitate toate resursele limbajului (LCN) şi devenind astfel un limbaj esenţial (MBE); putem conchide (împreună cu VJT, 142) că "istoria P. este istoria artei cuvîntului."

Cf. *AMBIGUITATE; ARTĂ POETICĂ; COERENŢĂ; CONOTAŢIE; FORMĂ; INSPIRAŢIE; METRICĂ; RIMĂ; RITM; VERS.*

Etim. Din fr. *poésie* < lat. *poesis*; gr. *poiesis.*

SAv

POVESTE

(e: FOLK-TALE; f: CONTE DE FÉE sau MERVEILLEUX; g: GESCHICHTE, ERZÄHLUNG, MÄRCHEN; i: FAVOLA; r: SKAZKA, POVEST'; s: CUENTO DE HADAS, RELATO)

1. Termen generic denumind speciile narative populare în proză: basmul despre animale, basmul propriu-zis, legenda şi snoava. În limba rusă veche, "povesti" însemna, ca şi "basni", naraţiune fictivă, de dimensiuni apreciabile.

2. Corespondentul prin care unii traducători români aproximează termenii f. *histoire* şi e. *story*, rezervînd cel de *povestire* pentru f. *récit*. Este evocarea, de către naratorul-martor, a unei realităţi, a unor evenimente care s-au petrecut, spre deosebire de f. *discours* sau e. *discourse (discurs)*, modul în care se face relatarea (g. *Erzählung*, i. *racconto*, r. *istoria*, s. *relato, narración*). În retorica clasică, P ţine de *inventio*, discursul de *dispositio*. Noţiunile au fost introduse în studiile despre limbaj după categorica lor formulare de către E. Benveniste (EBP$_{1-2}$). Formaliştii ruşi izolează, cei dintîi, aceste două noţiuni. B. Tomaşevski le numeşte *fabulă* ("totalitatea evenimen-

telor în legătura lor reciprocă şi intimă") şi *subiect* ("construirea artistică a distribuirii evenimentelor într-o lucrare") (BTT, 252, 254). P sau fabula ar fi, deci, materialul brut, neorganizat, al naraţiunii, totalitatea evenimentelor de narat, în timp ce subiectul sau intriga (*plot*) ar consta din structurarea aceloraşi evenimente în ordinea lor cauzal-cronologică, aşa cum apar, de fapt, în orice operă individuală. E. M. Forster (EFA) distinge P pe care o "spune" un roman de povestire – naraţiunea unor evenimente aranjate în succesiunea lor temporală –, bază a intrigii – aspectul logic-intelectual şi cauzal al romanului. VSP_2 nu consideră P drept un element artistic, ci un material preliterar; pentru el, numai discursul constituie o construcţie estetică; în 1959, revine asupra acestei afirmaţii, exagerînd imposibilitatea şi inutilitatea de a despărţi "partea evenimenţială" de "asamblarea compoziţională". Pentru T. Todorov, P este o convenţie – inexistentă la nivelul evenimentelor – cu două aspecte: 1. logica acţiunilor şi 2. sintaxa personajelor care cauzează sau suportă evenimentele (TTcCo, 8/66). În TTP T. Todorov defineşte P drept prezentarea faptelor survenite la un anumit moment temporal, fără nici o intervenţie a locutorului în povestire. G. Genette (GGN) defineşte P ca "ansamblul evenimentelor povestite" şi propune ca echivalent "diegeza" (*diegèse*, din gr. *diegesis* = povestire, naraţiune, expunere), termen pe care îl preia de la E. Souriau (1948) şi care s-a impus, mai ales, sub formă adjectivală. Sub influenţa probabilă a lui V. I. Propp, Claude Bremond separă *histoire* (unică) de *récit* (actul narativ, multiplu) (CBmCo). În diagrama structurii narative a lui Seymour Chatman (SCS, 267), *story* este definit drept "conţinut narativ".

Cf. BASM; ISTORIE; DISCURS; POVESTIRE; NARAŢIUNE; INTRIGĂ; ACŢIUNE.

Etim. Din sl. veche *povesti*.

PSp

PRAGMATICĂ

(e: PRAGMATICS; f: PRAGMATIQUE; g: PRAGMATIK; i: PRAGMATICA; r: PRAGMATIKA; s: PRAGMÁTICA)

P este un domeniu al *semioticii*, alături de *semantică* şi de *sintaxă* sau *sintactică*. **P** studiază raportul dintre semne şi interpreţii lor, mai exact, dintre semne şi cei care le folosesc: vorbitorul-ascultătorul, scriptorul-cititorul. De domeniul **P** ţin toate fenomenele psihologice, biologice, sociologice care sînt generate de funcţionarea semnului şi de care depinde funcţionarea acestuia. **P** presupune sintactica şi semantica, deoarece, pentru a cunoaşte adecvat raportul semnelor cu interpreţii lor, trebuie cunoscute raporturile dintre semne, pe de o parte, şi dintre semne şi acele lucruri la care ele îi trimit pe interpreţi, pe de altă parte.

Relaţia dintre semne şi interpreţii lor este guvernată de ceea ce Ch. Peirce numea "reguli de folosire a semnelor" sau "reguli pragmatice". Regulile pragmatice constată condiţiile în care un mijloc de semnificare este pentru interpret semn. Termenii cu care operează **P** sînt: emiţător, receptor, convenţie, confirmare, a înţelege, interpretare.

Toate semnele pot fi studiate din punct de vedere pragmatic (ca producere şi receptare); mai mult decît atît, e nevoie ca în unele cazuri să se folosească semnele pentru producerea proceselor de interpretare, indiferent dacă există obiecte desemnate de aceste semne sau nu, ori dacă asociaţiile pe care le propunem sînt prevăzute de regulile de formare şi de transformare ale limbii în care semnele respective se folosesc. Dimensiunea pragmatică a semiozei este foarte complexă, ea comportînd, ca şi dimensiunea semantică, componenta socială şi individuală, recursul la convenţie şi normă, dar şi libertatea relaţiei cu semnul (discursul). Din această complexitate decurg cele patru accepţii ale **P** pe care le enunţă Umberto Eco:

Scanned with OKEN Scanner

1. interpretarea tuturor opţiunilor semantice oferite de mesaj;
2. ansamblul răspunsurilor idiosincratice elaborate de destinatar după ce a receptat mesajul;
3. ansamblul presupoziţiilor implicate în mesaj;
4. ansamblul presupoziţiilor implicate în raportul dintre emiţător şi destinatar (UET, 76).

În legătură cu raportul dintre emiţător şi destinatar, R. Montague nota că acesta este definit de termenii *adevăr* şi *capacitate de a răspunde*. Cu aceasta, semioticianul enunţă următoarea regulă pragmatică a semnului: o afirmaţie este adevărată în raport cu un sistem de referinţă, cu un dat anume al interpretării, iar un obiect individual posibil satisface expresia aceasta fără variabile libere, în raport cu un sistem oarecare de referinţă şi cu o interpretare dată (cf. *Pragmatics and Intentional Logic. Semantics of Natural Language*).

Producerea şi receptarea semnelor sînt condiţionate istoric şi sînt strict determinate de premise semnificative externe şi interne. Dintre condiţiile externe se reţin spaţiul, timpul şi situaţia actului de comunicare; în sfera condiţiilor interne se includ: factorii biologici, psihologici şi sociologici ai receptorului/emiţătorului.

Din punct de vedere pragmatic, un semn lingvistic se foloseşte în asociaţie cu alte semne lingvistice, unitatea cu care operează de fapt **P** fiind textul, textul ca instrument al comunicării lingvistice între emiţător şi receptor. Numai prin prezenţa emiţătorului şi receptorului devine posibilă comunicarea, adică producerea şi receptarea textului. Chiar în situaţia de comunicare *un singur emiţător – un singur receptor*, textul nu este unul şi acelaşi pentru emiţător şi pentru receptor pentru că, în actul de comunicare, fiecare dintre ei intră cu premize diferite. În cazul în care producătorul este şi unicul receptor al textului, textul se prezintă tot ca o variabilă, întrucît situaţia de receptare nu este niciodată aceeaşi. În sfîrşit, un text este tot atîtea texte cîţi receptori sînt. Afirmaţia este evidentă pentru textul literar, care nu este numai act de comunicare, ci şi act de expresie.

În legătură cu textul literar, s-a elaborat o întreagă teorie a receptării care este parte componentă a **P.** P textului literar s-ar contura ca o disciplină semiotică şi poetică al cărei obiect este textul în dinamica lui, discursul corelat cu eul creatorului de text şi cu cel al receptorului de text, acesta din urmă fiind considerat coparticipant la crearea textului ca sens. Dincolo de acest proces de comunicare, se profilează "funcţia interpersonală" a textului, care este funcţie a relaţiei sociale.

Cf. *SEMANTICĂ; SINTAXĂ; PRESUPOZIŢIE; RECEPTOR; EMIŢĂTOR; SEMIOZĂ; VARIABILĂ; MESAJ; TEXT.*

Etim. Din fr. pragmatique < gr. *pragmatikós* = "privitor la acţiune"

LCt

PROZODIE

(e: PROSODY; f: PROSODIE; i: PROSODIA; g: PROSODIE; r: PROZODIA; s: PROSODÍA)

Termenul **P** are două accepţii. În fonologie, el denumeşte trăsăturile suprasegmentale (prozodemele), care, pe durata emisiei vocale, se adaugă fonemelor în vederea realizării valorilor denotative şi conotative ale semnificantului (CKC, 58).

În poetică, **P** are ca obiect organizarea vocalică şi consonantică a unui text, ca element al ritmului (prin consonantism)

Scanned with OKEN Scanner

şi ca element al sensului (prin paragramatism) (HMP, 178).

P constituie un domeniu aparte al fonologiei, caracterizat prin discrepanţa dintre avansul luat de studiul funcţiilor sale faţă de analiza substanţei. Dacă fonematica are ca obiect fonemele, facultăţile lor combinatorii şi unele fenomene melodice (energie, înălţime, durată), **P** se ocupă de acele elemente din ultima categorie care se raportează la unităţi lingvistice de mai mare întindere. Pentru a le denumi, lingvistica europeană foloseşte termenul operaţional "prozodem", iar lingvistica americană, sintagma "unitate suprasegmentală". Sînt grupate astfel studiul accentului, al intonaţiei, al tonurilor, al ritmului marcat de distribuirea accentelor şi a pauzelor. Prezente în orice enunţ, prozodemele constituie suprastructura acestuia în timp ce fonemele sînt infrastructura (BPL,401). În dihotomia competenţă/performanţă a lui Noam Chomsky, prozodemele ţin de performanţă prin caracterul lor concret în planul expresiei. Specifice codului oral, ele pot avea anumite echivalente în scris (punctuaţie, spaţii albe etc.).

Unităţile prozodice – grupul ritmic, unitatea accentuală, unitatea intonativă – corespund grupurilor sintactice ale enunţului, pe al căror sens se grefează cu rolul de a-l modifica sau chiar de a suplini mijloacele lexicale şi gramaticale de redare a acestuia. Un exemplu ne este oferit de unitatea implicativă de intonaţie. Fraza interogativă: "L-ai văzut ieri la bibliotecă?" va căpăta nuanţa de îndoială sau surpriză, dacă unităţii intonative de chestiune, care urcă de la nivelul 2 la 4, sub forma unei curbe convexe, i se substituie unitatea implicativă, redată printr-o curbă concavă care, după ce urcă la nivelul 4, coboară uşor.

În accepţia sa mai veche, **P** are ca obiect pronunţia regulată a cuvintelor, cu respectarea fermă a accentului şi cantităţii, şi se află la baza metricii.

Ca marcă a literarităţii, termenul **P** este folosit, aşa cum o făcuse şi Charles Baudelaire, ca sinonim al termenului de "fonematică" din fonologie şi se raportează la valenţele fonemelor în privinţa generării ritmului şi semnificaţiei (HMP1,65). Atribuirea acestui sens contribuie, după Henri Meschonnic, la precizarea corectă a direcţiei transferului de la lingvistică la literatură şi nu invers (HMP1,65).

P cuprinde deci ansamblul mijloacelor utilizate pentru a obţine distincţia între poezie şi alte texte, ca unic element de identificare, recunoscut ca atare încă din secolul al XVII-lea (MBR2,12). Cu acest sens, **P** se apropie mult de versificaţie.

Aplicarea perspectivei structurării metrice la proprietăţile fonetice ale unei limbi instituie **P** ca parte a poeticii (VJS).

În planul sintaxei narative, prozodia modifică sensul deplasării, care încetează de a mai fi lineară în structura profundă. Inspirîndu-se din teoria metricii generative a lui Halle şi Keyser (*Chaucer and the Study of Prosody*), JFT descoperă în structura profundă a "cîmpului narativ" rupturi şi accente cu caracter prozodic, pe care fondează o **P** narativă a "deplasării", cu poziţii risipite, nu înlănţuite. Din acest motiv, ea se deosebeşte de **P** lineară, produsă de succesiunea poziţiilor discrete din structura profundă, care, prin transformare, dau versul propriu-zis (JFT).

Indiferent de domeniul în care funcţionează, **P** se prezintă, din perspectiva potenţialului de aranjament formal, drept "faţa sonoră a unei sintaxe" (HMP1,80).

Cf. *VERSIFICAŢIE; METRICĂ; INTONAŢIE; ACCENT; RITM.*

Etim. Din fr. *prosodie* < gr. *prosôidia*, termen aplicat ansamblului aspectelor pronunţiei caracteristice versului (accentul, cantitatea). Latinescul *prosodia* a preluat la început doar sensul de "accent tonic".

MPv

Scanned with OKEN Scanner

PSIHOCRITICĂ

(e: PSYCHOCRITICS; f: PSYCHOCRITIQUE; g: PSYCHOKRITIK; i: PSICOCRITICA; r: PSIHOKRITIKA; s: PSICOCRÍTICA)

P este o *metodă* de abordare a fenomenului literar, teoretizată şi pusă în aplicare de Charles Mauron şi avînd ca obiect surprinderea modului de manifestare a personalităţii inconştiente în opera literară. P este în acelaşi timp o *tehnică* de lectură, presupunînd o serie de proceduri specifice: "P este în primul rînd această tehnică. Ea caută asociaţiile de idei involuntare sub structurile voite ale textului" (CMD, 23).

P este considerată drept cea mai originală şi sistematică folosire a psihanalizei în cercetarea literară, depăşind raportările şi explicaţiile mecanice ale predecesorilor şi îmbogăţind considerabil viziunea "criticii clasice" şi a istoriei literare despre operă şi creator. P este devenirea unui lung şi dificil dialog între literatură şi psihanaliză, chiar de la apariţia acesteia din urmă. Acest dialog a evoluat de la interpretări pur medicale ale textelor literare considerate ca simple manifestări nevrotice, pînă la psihanaliza semiotică a lui Lacan şi mai departe. Întîlnirea dintre cele două domenii, de fapt distincte şi perfect separabile, a fost posibilă datorită impresiei că ambele operează pe un acelaşi material: limbajul.

În aria largă de difuziune a psihanalizei, P formează o insulă bine delimitată care, prin însuşi modul său de a se autoprezenta, îşi lasă circumscrise cu precizie meritele şi limitele, riscurile pe care le implică, dar şi perspectivele de supravieţuire. Mauron însuşi îşi defineşte strict poziţia faţă de alte orientări şi face disocierile necesare, conştient de progresul pe care P îl reprezintă în înţelegerea fenomenului literar, dar neavînd intenţia de a se substitui acestora, ci doar de a le completa, prin explorarea proceselor inconştiente, în vederea constituirii unei critici, dacă nu "totale", cel puţin cît mai complexe.

Evoluţia lui Charles Mauron, de la *Mallarmé l'obscur* (1941) şi *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950), pînă la CMD (1963) – lucrare în care P este descrisă şi teoretizată ca metodă şi tehnică de abordare a textului –, CMC (1964) şi studiul CMP (1968) înseamnă cristalizarea proiectelor, realizarea unui program, maturizarea P şi impunerea ei ca metodă de cercetare cu un obiect bine precizat şi cu mijloace de investigare adecvate. Dacă lucrările anterioare teoretizării P urmează drumul obişnuit viaţă-operă, urmărind dezvoltarea unei "curbe afective" cu reflex în operă, lucrările de P propriu-zise inversează raportul, fixînd ca punct de plecare opera, textul, structura de suprafaţă de la care se coboară în straturile de adîncime. Autorul se deplasează deci în mod vizibil spre o abordare de tip imanent, pe care o doreşte cît mai obiectivă. Pentru Mauron, opera este o "fiinţă lingvistică", cu specificitatea sa, fiind născută din conjuncţia mitului inconştient şi a gîndirii conştiente şi participînd astfel la două durate pe care le combină.

Demersul psihocritic se bazează mai ales pe principiile psihanalizei freudiene, preferată celei jungiene, deoarece, susţine Mauron, opera fiind produsul unei individualităţi, arhetipurile inconştientului colectiv vor fi de o utilitate mai redusă în înţelegerea acesteia; ele vor fi însă invocate atunci cînd cercetarea se va apleca asupra unui întreg gen (acel comic, de pildă), pentru a justifica repartiţia unor motive specifice de la o epocă la alta. Terminologic, se reîntîlneşte vocabularul psihanalizei: "transfer", "mase de energie", "complex", "pulsiune", "regresiune", "fantasmă" etc. Termenii tradiţionali – scriitorul şi omul – sînt înlocuiţi prin eul creator şi eul social care întreţin relaţii datorită existenţei unui fond inconştient comun, sursă a unui mit personal prin intermediul căruia inconştientul se manifestă în cele două ipostaze ale eului. Opera,

Scanned with OKEN Scanner

"grefată pe inconştientul autorului" (CMI, 177) reproduce, în structurile sale, structurile inconştiente. Trecerea de la un nivel la altul se face prin verbalizare: de la un univers fantasmatic unic şi nedivizat, se trece, prin intermediul cuvîntului, la un univers lingvistic diversificat. Este ceea ce dă coerenţă operei unui scriitor, diferitele texte separate fiind traversate de un acelaşi curent psihic, ideea ce va sta la baza tehnicii de lectură: "Fiecare tragedie îşi are organizarea sa internă şi prin ea trebuie să încercăm să ghicim o structură subiacentă. În această organizare de suprafaţă, noi vedem, ca toată lumea: 1. Personaje. 2. Sentimentele de care sînt însufleţite şi pe care le manifestă prin cuvinte şi acte. 3. Sistemul de relaţii, figura de dans pe care tot acest ansamblu îl compune şi care evoluează spre un deznodămînt" (CMI, 33).

Practic, se procedează la o coborîre de la suprafaţă spre adînc, printr-o tehnică ce a îndreptăţit apropierea metodei psihocritice de demersurile de tip structural. Această apropiere se justifică şi prin faptul că investigarea, pentru Ch. Mauron, ca şi pentru poeticieni, nu are numai scopul de a descoperi specificitatea unui text sau a unui autor, ci şi îmbogăţirea metodologică, achiziţii de ordin teoretic.

Demersul psihocritic presupune patru etape, respectiv patru operaţii uşor diferite, după cum se face P unui autor sau a unui gen.

1. Diferitele opere ale unui autor (sau toate operele acestuia) sînt *suprapuse* ca fotografiile lui Galton, ceea ce pune în evidenţă existenţa unor grupări favorite de cuvinte ("metafore obsedante"), care, în funcţie de tonalitatea lor afectivă, formează reţele de asociaţii constante, trăsături structurale dominante. Reţelele se stabilesc independent de universul tematic al textelor angajate în acest scop. Mauron consideră reţelele ca fiind de natură inconştientă, ele constituind "o structură autonomă faţă de structurile conştiente" (faţă de sintaxă de pildă). Reţeaua obţinută este un alt text, un fel de proto-poem sau de pre-text, prezent oarecum filigranat în textul propriu-zis, acesta din urmă fiind de fapt o transformare a primului. Suprapunerea depăşeşte simpla comparare a textelor, juxtapunerea acestora, practicată de Mauron în lucrările anterioare definirii metodei psihocritice. Prin aceasta, prima operaţie a criticii literare – lectura – se modifică fundamental, întrucît, în această ipostază, "a citi înseamnă a recunoaşte între cuvinte sisteme de relaţii". Aceste sisteme se extind şi la relaţiile între texte şi o astfel de lectură intertextuală a suscitat interesul poeticienilor.

2. Faptele constatate în prima etapă sînt supuse unui studiu calificat drept "muzical": studiul temelor, al grupărilor şi al metamorfozei lor de la un text la altul: "În acest ansamblu (totalitatea pieselor lui Racine), considerat ca o partitură, temele obsedante şi o evoluţie vizibilă ne vor revela o schemă care va fi considerată drept ipoteză de lucru. Corespondenţele astfel stabilite, de la piesă la piesă, de la personaj la personaj, ne vor permite să ne imaginăm o primă repartiţie a energiilor pe schemă şi apoi un prim desen al structurii inconştiente" (CMI, 24). Modul de relaţionare a textelor este acelaşi, fie că e vorba de poeme sau de opere dramatice. În ambele cazuri, se întrevede concepţia mauroniană a psihicului stratificat, posibilitatea de coborîre de la un nivel la altul, fără ca mecanismul de trecere prin diferite etape să fie însă prea clar. Coerenţa structurală constatată la nivel textual este atribuită relativei permanenţe a structurii intrapsihice. Această structură se exprimă prin *figuri mitice*, "prinse într-un joc de forţe, personaje ale unei situaţii dramatice mobile". Este ceea ce Ch. Mauron numeşte *mit personal*, adică "o situaţie dramatică internă, personală, necontenit modificată de reacţia la evenimentele interne sau externe, dar persistentă şi putînd fi recunoscută" (CMD).

Scanned with OKEN Scanner

3. Mitul personal şi avatarurile sale sînt interpretate ca o expresie a personalităţii inconştiente şi a evoluţiei sale. În scrierile de început, Ch. Mauron preciza că această interpretare va fi făcută din unghiul gîndirii psihanalitice.

4. Ca o contra-probă, se verifică în biografia scriitorului exactitatea acestei imagini a personalităţii inconştiente, comună, cum s-a arătat, omului şi scriitorului. "Controlul" se face prin raportare la alte documente decît opera: scrisori, jurnale intime, amintiri, relatări ale prietenilor şi cunoştinţelor sau prin apelul la texte care nu mai sînt considerate ca fiind reprezentative pentru autorii respectivi: scrieri de adolescenţă, variante, proiecte. În această etapă a cercetării se păşeşte deci mult în extra-literar, iar graniţele dintre eul social şi eul creator sînt ignorate sau cel puţin uitate.

Drumul parcurs este deci următorul: text, "metafore obsedante" → reţele → figuri → situaţii dramatice (mit personal) → personalitate inconştientă → control în viaţa scriitorului. Cele patru operaţii ale P se pot reduce deci la o dublă mişcare: 1. analiza "tematică" prin care se repereză şi se relaţionează elementele formale (cuvinte, asocieri, personaje); 2. interpretarea datelor obţinute sau "trecerea de la structura la geneza temelor, de la explicitare la explicare" (SDN). Obiectul P nu este deci o simplă descriere a structurilor; acestea sînt doar o etapă, un punct de plecare al investigării. Prin apelul la biografie, P se desparte de abordarea structurală a fenomenului literar, tip de demers cu care părea să semene în primele etape. S-a reproşat metodei mauroniene că nu în toate cazurile pot fi respectate integral etapele. Modelul psihocritic se recunoaşte el însuşi "parţial" şi această parţialitate se referă şi la dificultatea generalizării sale. În toate cazurile studiate de Mauron se ajunge la un mit personal implicînd o stare conflictuală (figurile sînt faste şi nefaste), reductibilă la complexul oedipian. Exemplele alese sînt adesea privilegiate. Pe de altă parte, apelul, cu titlu de control, la datele biografice nu este posibil întotdeauna, din lipsa informaţiilor.

În ciuda reproşurilor care i s-au făcut, P se depărtează net de "critica biografică" şi, între anumite limite, se înscrie printre demersurile de tip textual şi intrinsec. Printre factorii care condiţionează opera, cel lingvistic este considerat preponderent: "orice operă de artă este în funcţie de trei variabile: surse exterioare, sursa interioară, limbaj. Nu putem neglija pe nici una din cele trei; finalmente, ceea ce contează este interrelaţia lor; dar ultima ni se pare cea mai importantă" (CMM, 8). Opera este deci, pentru Mauron, o "fiinţă lingvistică", obiect de comunicare şi studiul evoluţiei unui destin poetic înseamnă în primul rînd studiul modului de "ajustare a limbajului la un mit personal". Dat fiind că se caută recurenţa structurală de la un text la altul, lectura unuia singur este neconcludentă. Opera unui scriitor trebuie considerată în totalitate, numai astfel fiind perceptibilă unitatea şi coerenţa, dincolo de diversificarea aparentă. Analiza "muzicală" pe care o practică Mauron nu se poate face decît considerînd toate, sau majoritatea textelor unui autor, deoarece una şi aceeaşi structură invariantă le organizează pe toate.

Suprapunerile de texte se pot extinde la suprafeţe mai largi: "Să suprapunem tot Molière şi tot Plaut" (CMC, 57-58), pentru că unul din scopurile lui Mauron este acela de a ajunge la o P a genurilor, ceea ce va implica ajustări ale metodei. Pe de o parte, trăsăturile obsedante nu mai sînt ale unui individ, ci ale unor texte aparţinînd unor autori şi epoci diferite, pe de altă parte, personalitatea inconştientă nu mai poate fi luată în considerare decît în măsura în care elementele sale sînt comune unui mare număr de indivizi ai unei aceleiaşi culturi. Aspectele lingvistice ale textelor vor fi estompate, cercetarea fiind centrată pe motive şi teme. Figurile şi situaţiile mitice vor fi mai mult arhetipice, în sensul

Scanned with OKEN Scanner

dat de Jung termenului, şi comune unor vaste gînduri umane – realitatea colectivă o va înlocui pe cea individuală. P genurilor se poate realiza, după părerea lui Ch.Mauron, deoarece este perfect posibil să se ajungă la "definiţia psihologică" a unui gen: "Studiul nu se va opri asupra unui autor oarecare, ci asupra punctelor de coincidenţă involuntare între texte semnificative". Există în scrierile mauroniene elemente pentru constituirea unei P a romanului şi a genului epic. Cea mai reuşită experienţă este însă cea făcută pe teren dramatic: P genului comic (CMC), analiză a teatrului comic (punctul de plecare şi de sosire, Molière) şi nu a teatrului în general, propunîndu-şi să identifice structurile obsedante şi situaţiile-cheie ale genului comic. Nu o clasificare a temelor este primul obiectiv, ci motivul persistenţei lor de la o epocă la alta, motivaţia clişeelor comice, ceea ce implică în bună măsură şi o psihanaliză a publicului care rîde mereu de aceleaşi lucruri. Se ajunge la concluzia că teatrul comic se construieşte pe opoziţia dintre principiul realităţii şi principiul plăcerii şi, dată fiind funcţia terapeutică a rîsului, esenţa sa este o "fantezie de triumf" care acoperă un mit angoasant. Abordate din această perspectivă, tragedia şi comedia sînt de esenţă comună, pentru că, după Mauron, poeţii comici cît şi cei tragici au aceleaşi exigenţe creatoare şi se supun aceloraşi legi psihologice. Conflictul comun al tragediei şi comediei este cel oedipian, dar dacă tragedia exprimă culpabilitatea şi comedia triumful, aceasta se explică printr-o răsturnare a culpabilităţii. Unul din punctele de sprijin ale cercetării mauroniene este noţiunea de *situaţie dramatică*, pe care se construieşte în totalitate studiul despre *Phèdre* (CMP). Fără a da o definiţie strictă a situaţiei dramatice, Mauron se apropie mult de accepţia dată termenului de către Souriau (ESS). În jurul unui personaj-pivot, centru de gravitaţie a situaţiei dramatice, un anumit raport de forţe determină o anumită dispoziţie structurală a celorlalte personaje, între care se stabileşte o legătură funcţională: "Din acest punct de vedere, întotdeauna drama ne apare ca un sistem de forţe, un nod de dorinţe şi obstacole" (CMP, 15). Situaţia dramatică este în concepţia lui Ch. Mauron de două tipuri: momentană sau dominantă, deci proprie unei piese în totalitate. În P, formula de "situaţie dramatică" rămîne totuşi ambiguă, ea fiind proprie unui text dramatic dar şi unui conflict intrapsihic, echivalent cu un mit personal. Cu toate punctele discutabile ale sistemului mauronian, trebuie recunoscut autorului meritul de a fi contribuit considerabil la stabilirea unor trăsături ale limbajului dramatic şi la definirea noţiunii de personaj care, dintr-un simplu nume propriu, devine o clasă de personaje, investit cu un anumit rol într-un context conflictual – este, cu alte cuvinte, un actant.

Privită în ansamblu, P poate fi raportată la alte modalităţi de investigare a literaturii, contemporane sau anterioare ei. P nu este nici critică psihanalitică medicală, nici critică biografică, dar înglobează elementele furnizate de acestea. P se recunoaşte ea însăşi parţială şi, neintenţionînd să înlocuiască "critica clasică", vine să o întîlnească pe aceasta, pentru o mai bună înţelegere a textului literar, prin luminarea unor spaţii ignorate pînă la ea. Evident este faptul că dintre toate tendinţele critice crescute din psihanaliză, P a stîrnit cel mai viu interes şi s-a bucurat de cea mai largă audienţă. Polivalenţa P, capacitatea sa de a intra în rezonanţă cu alte orientări vine din faptul că aceasta inovează pe un dublu plan: acela al domeniului investigat (inconştientul manifestat în creaţie) cît şi al tehnicii de investigare. Aceasta din urmă o apropie de demersurile de tip structural, care nu au rămas indiferente la aportul metodologic al P. Reţelele izolate de Mauron în suprafaţa aparentă a textului relevă coeziunea sa internă şi, din acest punct de vedere, ele se pot alătura izotopiilor din semantica structurală. În ceea ce priveşte prima

componentă, metoda mauroniană intră în concurenţă inevitabilă cu psihanaliza bachelardiană, cît şi cu diferitele tipuri de "tematisme": G. Poulet, J.-P. Richard, J. Starobinski, faţă de care Ch.Mauron îşi delimitează de altfel foarte ferm poziţia (CMD, 26 şi urm.) P a fost de asemeni frecvent raportată la critica sociologică promovată de L. Goldmann.

P, sistem critic coerent şi bine argumentat, exemplificat cu subtilitate de Ch. Mauron pe textele cîtorva dintre cei mai reprezentativi scriitori francezi, dar extensibil şi la alţii, rămîne, cu meritele şi limitele sale, un moment de incontestabilă importanţă în evoluţia criticii contemporane. Este un progres spre ştiinţific, obiectiv, intrinsec, fără a se distruge însă, prin formalizări exagerate, specificitatea fenomenului literar.

Cf. *ACTANT; CRITICĂ; MIT; MITOCRITICĂ; PSIHANALIZĂ; SITUAŢIE DRAMATICĂ.*

Etim. Din fr. *psychocritique.*

MMs

Q

QUADRIPARTITA RATIO (1.) (ÎMPĂTRITA MODALITATE)

QR reprezintă cele patru moduri fundamentale, stabilite încă de Quintilian, prin care se poate schimba aspectul normal al vorbirii, obţinîndu-se prin "abatere" diferite tipuri de figuri.

Prevenindu-şi cititorii că "ceea ce numim *figură de stil*, dacă e făcută fără a fi bine gîndită, va alcătui greşeala numită solecism", Quintilian arăta că "există patru specii de solecisme...şi anume: prin adăugire... prin suprimare... prin inversiunea cuvintelor" şi "substituire" (QUO$_I$, 61-65).

Împătrita "regulă", "metodă" sau "modalitate" a fost reluată, în cadrul neoretoricii contemporane, de grupul μ din Liège, care a valorificat-o cu consecvenţă, izbutind să sistematizeze astfel nu numai clasificarea tuturor tropilor şi figurilor de stil (adică a tot ceea ce ei denumesc "metabole") (JDR, 49), dar şi să determine, la nivel transfrastic, "figurile" posibile ale elementelor structurale ale naraţiunii sau ale genului dramatic. Este şi motivul pentru care grupul μ a considerat QR drept schema cea mai reuşită pe care a furnizat-o "paleoretorica", "un instrument foarte eficace" (JDR, 23).

Cele patru modalităţi de obţinere a figurilor sînt următoarele operaţii retorice: adjoncţiunea (*adiectio*), suprimarea (*detractio*), suprimarea-adjoncţiunea (*immutatio*) şi permutarea (*transmutatio*) – sau, mai explicit: adăugarea unor părţi ce nu aparţineau întregului, scoaterea unor părţi existente în el, înlocuirea unor părţi cu altele provenind din afara întregului sau deplasarea unor părţi componente, unele în locul altora.

Cf. OPERAŢIE RETORICĂ; ADJONCŢIUNE; SUPRIMARE; SUPRIMARE-ADJONCŢIUNE; PERMUTARE; METABOLĂ, METAFONĂ.

VPn

Scanned with OKEN Scanner

R

RETORICĂ

(e: RHETORIC; f: RHÉTORIQUE; g: RHETORIK; i: RETORICA; r: RITORIKA; s: RETÓRICA)

Întrucît în domeniul R s-au manifestat tendinţe diferite, definiţiile ei apar destul de variate. În sensul său primordial şi cel mai larg acceptat, R este arta – dar şi ştiinţa – elaborării unui discurs persuasiv.

Cu înţelesul de "creatoare de persuasiune" apare încă în sec. V î.e.n., la Gorgias – patria de origine a R fiind considerată Sicilia, unde Corax o definise într-un mod asemănător şi de unde a ajuns la Atena. Cu cîteva nuanţări neînsemnate, vom regăsi amintită definiţia respectivă pînă în actualitate (de ex. DMD, ECR, MCR, PDR, UET, VFR etc.).

Numele R provine de la "retor" – persoană care ştia să se exprime cu efect în public şi în faţa tribunalelor, bunul orator, apreciat fiindcă reunea înţelepciunea cu elocvenţa. Dar tocmai în această legare a promovării unui conţinut valoros (fiindcă apărea "drept" şi "adevărat") cu o formă de expresie aleasă (aşadar cu mai mare putere de convingere), se află şi sursa tuturor avatarurilor R: faţă de unitatea ideală dintre cele două aspecte, s-au putut manifesta, în diverse etape, preferinţe mai subliniate pentru unul din ele, antrenînd aproape inevitabil neglijarea celuilalt.

După ce Isocrate a admirat tipul de R completă – axată totuşi pe puterea de a convinge – Socrate şi-a exprimăt dorinţa de a o vedea devenind o slujitoare consecventă a adevărului. Aristotel a definit-o ca "arta care are ca scop să descopere în orice chestiune ceea ce aceasta conţine ca element convingător, în realitate sau în aparenţă... Numai R trebuie să poată descoperi... ceea ce e potrivit să convingă asupra subiectului dat, oricare ar fi el" (ARR$_1$, 13-14). Pentru Aristotel R alcătuieşte împreună cu dialectica un întreg: amîndouă constituie tehnici ale argumentaţiei, însă pe cînd dialectica foloseşte silogisme propriu-zise, R recurge la entimeme, adică la nişte silogisme întemeiate pe verosimil şi probabil, cărora le lipseşte cîteodată fie o premisă, fie concluzia.

R păstrează o formă unitară şi în concepţia lui Cicero, cu toate că interesul său începe să încline mai curînd spre elocinţă. O deplasare sensibilă de accent

Scanned with OKEN Scanner

se produce o dată cu Quintilian; deşi continuă să definească pe retor cu vorbele lui Cato Major ca pe un "om de bine, priceput la vorbire" şi R drept "arta (ştiinţa) de a vorbi bine" (*ars bene dicendi* şi *bene dicendi scientia* – HLH$_{I}$, 40), Quintilian se arată cîştigat de ideea de "ornare". El pune totodată în evidenţă "împătrita modalitate" (*quadripartita ratio*) după care vorbirea R se poate distinge de cea obişnuită: adăugire (*adiectio*), scădere (*detractio*), scădere şi adăugire (*immutatio*) şi intervertire (*transmutatio*).

Asupra tuturor preocupărilor R clasice a antichităţii, sursa de informare cea mai detaliată o reprezintă, pînă astăzi, HLH$_{I-II}$, lucrare de extremă acribie, concepută ca o "fundamentare a ştiinţei literaturii".

Pornindu-se de la observaţia lui Quintilian că aceeaşi gîndire poate fi "înveşmîntată" într-un limbaj mai mult ori mai puţin convenabil, calitatea de "a vorbi bine" ajunge să fie echivalentă, în cursul Evului mediu şi al Renaşterii, cu aceea de ritmare şi "împodobire" a discursului (EAM, 50, 373), ceea ce restrînge treptat rolul R la acela al unei discipline care studiază în special vorbirea figurată – din ce în ce mai autotelică. În felul acesta, R nu mai apare preocupată, ca la începuturile sale, de "adevăr" şi nici de efectul persuasiv, ci se transformă pînă la urmă într-o "stilistică practică" (VFR, 18); ea capătă tot mai mult un caracter didactic, păstrat şi răspîndit ca atare pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea.

În afară de memorizare (*memoria*) şi declamare (*pronuntiatio*) – ca momente specific legate de actul enunţării – celelalte trei părţi din care era alcătuită R antică se raportau la enunţul discursului, fiind, în ordine: invenţiunea (*inventio*), dispoziţiunea (*dispositio*) şi elocuţiunea (*elocutio*). Unele forme europene ale Renaşterii şi clasicismului au integrat aceste trei momente în arta poetică, o dată cu manifestarea preferinţei pentru "elocutio" şi, în primul rînd, pentru limbajul ornat. S-au născut astfel poeme satirice ori dramatice, concepute ca nişte cuvîntări în versuri – Erasmus putînd declara chiar că tot ceea ce îi plăcea mai mult era "un poem retoric şi o cuvîntare poetică" (PDR, 53).

Încă Socrate manifestase rezerve faţă de o R înţeleasă abuziv ca o artă de a induce în eroare un auditoriu cu vorbe meşteşugite; asemenea rezerve au fost reluate, în genere, de către filosofii postrenascentişti care, în calitatea lor de iubitori ai adevărului celor spuse în mod logic şi mult mai puţin ai tropilor, au căutat să denunţe public primejdiile R cu tendinţe estetice. Pe această poziţie s-au situat atît Descartes cît şi empiriştii englezi, de la Bacon pînă la J. St. Mill. Un poet ca Novalis – iar mai tîrziu şi unii specialişti din secolul nostru, precum P. Guiraud sau H. Lausberg – au continuat să răspîndească ideea că R nu este, de fapt, decît o "stilistică" (BPL, 264) sau, în tot cazul, "stilistica celor vechi".

Ruptura între cei care apreciau în discurs – chiar şi în cel poetic – în primul rînd fondul de idei şi acei care se interesau doar de tropi şi figuri s-a adîncit în sec. al XIX-lea, atunci cînd poziţiei filosofilor i s-au alăturat şi unii poeţi romantici, iritaţi de caracterul normativ al R formale, supraîncărcat cu denumiri adesea rebarbative (aspect pe care îl ilustra, în sec. XVIII, *Tratatul despre tropi* al lui Dumarsais). Această atmosferă defavorabilă R a făcut ca una dintre încercările interesante de sistematizare, prima tentativă de considerare unitară a tropilor împreună cu figurile zise "altele decît tropi", volumul lui P. Fontanier despre *Les Figures du discours* (1827) – considerat astăzi ca încheind "cea de a doua mare epocă a R" (TTS, 92), care începuse odată cu Quintilian – să rămînă mult timp în umbră, pînă la revalorizarea meritelor lui Fontanier de către G. Genette, care i-a atribuit chiar titlul de "fondator al R moderne" (PFF, 5).

Sfîrşitul secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului nostru s-au manifestat, în ansamblu, ca anti-retorice, poate

Scanned with OKEN Scanner

şi pentru că în diverse colegii a continuat să se perpetueze rolul formativ atribuit R, într-un mod artificial. R şi-a găsit un inamic declarat în V. Hugo care o desconsidera, socotind-o mai prejos decît gramatica; E. Renan o ironiza ca pe o "pretinsă artă"; T. S. Eliot vedea în R un termen de insultă ce putea fi adresat oricărui fel de "stil rău"; B. Croce nu o putea tolera, fiindcă, potrivit teoriei sale, inseparabilitatea dintre conţinut şi formă nu mai lăsa loc unor "podoabe" adăugite ş. a. m. d. (PDR, 5; VFR, 13).

R nu a părăsit totuşi scena culturii, ca urmare a acestor atacuri. În a doua jumătate a secolului XX, are loc un neaşteptat reviriment al disciplinei şi anume în ambele direcţii pe care le străbătuse cîndva R antică, prin cultivarea atît a aspectului *res* cît şi a aspectului *verba*; se promovează aşadar, din nou, o R de orientare filosofică şi o alta de orientare lingvistică şi poetică. S-a dat îndeobşte acestui reviriment numele de "neoretorică" – deşi unii cercetători înclină să aplice acest termen numai manifestărilor de tip filosofic, care se interesează de structurile argumentative cu funcţie conativă şi care au fost relansate o dată cu *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation* (1958), lucrare semnată de Chaïm Perelman şi L. Olbrechts-Tyteca.

Principalul obiectiv al acestei noi R este cercetarea tehnicilor discursive "ce permit să se provoace sau să se sporească adeziunea spiritelor la tezele ce sînt propuse asentimentului lor" (JDR, 12). Noua R nu ignoră complet funcţia "poetică"; ea tinde s-o reunească însă cu cea "filosofică", pe care o consideră net precumpănitoare, atîta timp cît e vorba de comunicarea între un orator-autor şi un auditor ("în special pe baza textului scris"). Neoretorica se comportă ca o logică "a valorilor şi a plauzibilului"; ea se apropie de existenţă, acceptînd "neprevăzutul", "implicitul, nedeterminatul, neconvenitul" (VFR, 189).

Ca teorie a argumentaţiei, noua R a găsit adepţi în Statele Unite (H. W. Johnstone Jr.), la noi (Vasile Florescu) şi în alte ţări. VFR, de ex., este o lucrare scrisă de pe asemenea poziţii şi pe un ton polemic faţă de celălalt gen de "nouă R" de orientare lingvistică; aceasta este condamnată atît pentru abuzul terminologic cît şi pentru subordonarea autorului ori chiar înlocuirea lui (ca emiţător semnificativ) cu limbajul, căruia i se acordă astfel o însemnătate ce este socotită exagerată (VFR, 207-209).

Forma de "neoretorică" pe care o respinge VFR apare, într-adevăr, mai puţin unitară decît "teoria argumentaţiei"; ea comportă cel puţin două orientări mai importante: una se manifestă în *New Criticism* şi în "Critica de la Chicago", iar cealaltă în "Noua critică" şi poetica franceză contemporană.

New Criticism îşi datorează cîteva stimulente lui I. A. Richards, autor al lucrării *Philosophy of Rethoric* (1936). În esenţă, R lui Richards se bazează pe conceperea operei literare ca act de comunicare lingvistică şi, în cadrul acestuia, pe determinarea unor atitudini, pe efectele emotive asupra receptorului, în funcţie de "sensul, sentimentul, tonul şi intenţia" mesajului transmis. Poezia nu este "un fel de limbaj", ci "un mod de folosire" a limbajului, opera neexistînd decît în cadrul acestuia şi rămînînd contiguă cu întreaga cultură. La rîndul lor, cercetările lui Kenneth Burke tind să substituie R bazate pe persuasiune o alta întemeiată pe identificare în procesul comunicării; pentru K. Burke "oriunde este sens este convingere" şi "literatura eficace nu poate fi decît retorică" (PMR3, 445).

Reprezentant al grupului criticilor de la Chicago, Wayne C. Booth a elaborat două R: una a romanului (1961) şi alta a ironiei (1974). *The Rhetoric of Fiction* construieşte o R "văzută ca întreagă artă a romanului, considerat ca modalitate retorică" şi urmăreşte evidenţierea "vocii auctoriale" în "apelurile evidente adresate cititorului" (WBR, 480); o asemenea R este mai degrabă "conţinutistică" –

Scanned with OKEN Scanner

fără să dispreţuiască însă latura de autonomie artistică a romanului.

Au putut fi elaborate, aşadar, în a doua parte a secolului nostru, R speciale, ale unor genuri, avînd preocupări care, dincolo de aspectul lor "pragmatic", le fac să se intersecteze adeseori (întocmai ca WBR) cu studiile de poetică – delimitările între cele două discipline devenind din ce în ce mai anevoioase, întrucît şi termenul de "poetică" comportă accepţiuni variate.

Cealaltă ramură "literară" a noii R s-a dezvoltat cu deosebire în Franţa, de unde s-a răspîndit în anii '70. Stimulii săi apropiaţi se aflau în lingvistica structurală, în Saussure şi Jakobson, dar şi în diverse sugestii venind de la P. Valéry sau J. Paulhan. În centrul noii mişcări pro-retorice stau Roland Barthes şi discipolii săi apropiaţi, Gérard Genette şi Tzvetan Todorov. Tendinţele comune acestor noi retoricieni sînt relevarea funcţiei creatoare a limbajului, raţionalismul, analiza formală a diferitelor genuri de discurs (întemeind o nouă poetică), plăcerea taxonomică – dimpreună cu lipsa declarată a oricăror ambiţii normative.

Regîndită în termeni structurali încă din 1964, R barthiană se orientează semiotic, trecînd de la o R a imaginii la o R a lecturii – care va reţine, de ex., în analizele din *S/Z* cinci coduri fundamentale. Regretînd absenţa, în limba franceză, a unei "panorame cronologice şi sistematice a R antice şi clasice", R. Barthes a încercat s-o suplinească printr-un *aide-mémoire* pentru unul din seminariile sale, publicat ulterior sub titlul *L'Ancienne Rhétorique* (1970). Este remarcat aici caracterul multiplu al R care s-a prezentat ca o tehnică, o formă de învăţămînt, o ştiinţă, o morală, o practică socială şi una ludică şi se schiţează devenirea R, în şapte etape; ultima e "moartea R" care, cum s-a mai arătat, constituie în realitate un triumf urmat de o lungă agonie, din sec. XVII pînă în XIX, "încheiată" cu apariţia unei "noi R" (după cum consideră S. Ullmann stilistica). În istoricul lui R. Barthes, termenul "neoretorică" desemnează perioada răspîndirii R în Orientul mijlociu, ca formă generală de cultură, în secolele II-III. R. Barthes recunoaşte în R un "obiect prestigios de inteligenţă şi de pătrundere, sistem grandios pe care o întreagă civilizaţie... l-a pus la punct, ca să claseze, cu alte cuvinte, ca să-şi gîndească limbajul", dar el crede că studiul acestui subiect impune şi o "indispensabilă distanţă critică" (RBrCo, 16/70, 195).

Tzvetan Todorov s-a interesat, între altele, de clasificarea figurilor, preluînd date ale R clasice şi a dedicat studii întinse "splendorii şi mizeriei R" şi "sfîrşitului" acesteia, atunci cînd devine "figuratică", precum şi R lui Freud (de fapt, o R involuntară, cuprinsă în studiul *Vorba de spirit şi raporturile sale cu inconştientul*). A rezultat o istorie a R, ale cărei momente importante sînt incluse, dintr-un unghi special de vedere, ca etape ale dezvoltării semioticii (TTS$_1$, 21), gestul putînd fi privit ca un răspuns la aşteptările exprimate de R. Barthes.

O dată cu relansarea operei lui P. Fontanier, G. Genette i-a scos în relief meritele, considerîndu-l un fel de "Saussure al R", întrucît a ştiut să deosebească "cu grijă cercetarea cauzelor de analiza funcţiilor". Totuşi vechea R nu mai prezintă pentru Genette decît "un interes istoric"; literatura modernă are "R sa proprie care constă tocmai (cel puţin pentru moment) în refuzul R" (GGF$_1$, 92, 99). Diverse lucrări teoretice contemporane poartă titluri ce trimit la o R generală sau "generalizată"; faptul îi apare paradoxal lui G. Genette, pentru care cea mai generală R rămîne tot cea aristotelică, în cadrul căreia figurilor li se rezervă un loc limitat. Astăzi, dimpotrivă, are loc o restrîngere progresivă a R care este adesea redusă numai la "elocutio" şi, în cadrul acesteia, numai la tropi şi figuri; ca şi cum n-ar fi destul, "reducţia tropologică" a mers pînă la limitarea R la două figuri semantice principale, metafora şi metonimia (datorită formaliştilor ruşi şi în special lui

Scanned with OKEN Scanner

R. Jakobson); în fine, R a fost restrînsă numai la "figura figurilor", cum i-a spus M. Deguy metaforei. Fără să conteste importanţa deosebită a acestei figuri, G. Genette refuză asemenea exagerări, explicîndu-şi-le ca pe nişte consecinţe ale faptului că "orice trop constă într-o substituire de termeni şi, prin urmare, sugerează o *echivalenţă* între cei doi termeni, chiar dacă raportul lor nu e de loc analogic" (GGrCo, 16/70, 170).

O încercare remarcabilă de extindere a R la întreaga problematică literară au făcut totuşi profesorii de la Liège reuniţi în grupul μ. Ei au izbutit să reorganizeze tropii şi figurile într-un singur sistem de "metabole", folosind apoi criteriul de bază ("împătrita modalitate" discutată de Quintilian) pentru proiectarea unor R speciale; mai întîi au fost schiţate "figurile naraţiunii", apoi a apărut o "R a poeziei", ce propune un model triadic al semanticii poemului şi o formă de lectură tabulară a acestuia. În concepţia JDR, R este de natură lingvistică, acoperind "tot cîmpul funcţiei poetice jakobsoniene"; ea se poate prezenta fie ca o R restrînsă – atunci cînd e numai teorie a figurilor de limbaj – fie ca o R generală, "în măsura în care extinde considerabil cîmpul figurii pînă la înglobarea formelor «discursului»", grila sa fiind aptă "în principiu, să acopere toate structurile literare, indiferent la ce nivel" (JDP, 18-19).

Cum însă actualizarea structurilor literare este dependentă de receptori, M. Charles a procedat la elaborarea unei "R a lecturii", descriind "procedurile textuale care fac posibile lecturile" şi urmărind "deschiderile textului"; "figurile" acestui text au un caracter ambiguu, "enigmatic" ce necesită o interpretare; este ceea ce legitimează o "R a efectului", în care şi funcţia ludică deţine un loc. Pentru M. Charles, "o R nu trebuie să fie numai un ansamblu de precepte (sau reţete), nici un catalog de curiozităţi, ci un sistem de întrebări posibile... Analiza retorică introduce o îndoială, o bănuială..." (MCR, 118).

Întreaga devenire a R, multitudinea formelor pe care le-a luat nu fac decît să confirme marea ei vitalitate. Oscilînd între cîmpul filosofiei şi cel al esteticii, între oratorie şi stilistică, ea continuă să fie astăzi activă ori ca teorie a argumentării, ori ca R lingvistică – generală sau specializată – punînd în evidenţă variate demersuri formale. Contestată energic, în repetate rînduri, atît de filosofi cît şi de poeţi, şi aproape "răpusă", R sfidează toate atacurile, renăscînd sub forme neaşteptate.

Cf. *ELOCVENŢĂ; FIGURĂ; FORMĂ; METABOLĂ; NEORETORICĂ; OPERAŢIE RETORICĂ; PALEORETORICĂ; POETICĂ; STILISTICĂ; TRANSRETORICĂ; TROP; TROPOLOGIE.*

Etim. Din fr. *rhétorique.*

VPn

RITM

(e: RHYTHM; f: RYTHME; g: RHYTMUS; i: RITMO; r: RITM; s: RITMO)

În termeni foarte generali, R poate fi definit ca "periodicitate percepută" (PCE). În funcţie însă de domeniul în care operează, R apare în diferite ipostaze, surprinse de mai toate definiţiile pe care i le dau marile dicţionare şi enciclopedii. Astfel, *Dicţionarul limbii române* defineşte R-ul după cum urmează: "1. Succesiune simetrică şi periodică a silabelor accentuate şi neaccentuate sau a celor lungi şi scurte într-un vers sau în proză; succesiune simetrică şi periodică a accentelor tonice într-o frază muzicală; cadenţă; *p. ext.* vers. (...) 2. Periodicitate, repetare regulată a unei mişcări; tempo, cadenţă. (...) Desfăşurare gradată, treptată, evoluţie mai rapidă sau mai lentă a unei acţiuni, a unei activităţi, condiţionată de anumiţi factori determinanţi. (...) 3. Proporţie, armonie între părţile unui întreg." *Grand Larousse*

Scanned with OKEN Scanner

de la langue française defineşte R-ul astfel: "lat. *rhytmus*, bătaie regulată, măsură, cadenţă, număr oratoric. 1. În prozodie, revenire impusă, la intervale cu regularitate imediat perceptibilă, a unor elemente armonice caracteristice versului (alternanţă de timpi tari şi timpi moi, dispoziţie a accentelor şi pauzelor, fixitate a numărului de picioare, rimă etc.) (...) *Prin ext.* Într-un text în proză sau în vers, mişcare generală, perceptibilă la lectură sau la audiţie, care rezultă din distribuţia după o anumită ordine, din revenirea regulată şi mai mult sau mai puţin rapidă a unor elemente ale frazei. (...) 2. În muzică, efect obţinut prin succesiunea timpilor tari şi moi şi prin distribuţia mai mult sau mai puţin simetrică a sunetelor muzicale din punctul de vedere al duratei şi al intensităţii (...). 3. În spaţiu, echilibru intern al unei opere de artă obţinută prin îmbinarea armonioasă a părţilor sale: R *unui tablou sau al unei faţade.* (...) 4. Revenirea la intervale regulate a diverselor faze ale unei mişcări, unui fenomen, unui proces periodic: R *anotimpurilor* (...) 5. *Fig.* Alură specifică a unui proces în care apare o anumită regularitate în alternanţa, succesiunea elementelor: R *rapid al vieţii moderne* (...)".

Pentru o descriere cît mai exactă a extensiunii noţiunii de R şi pentru a ne putea forma o imagine de ansamblu asupra funcţiilor pe care R le îndeplineşte în cadrul discursului literar, punctul de plecare îl poate constitui studiul lui E.Benveniste (EBP). Coborînd în diacronia noţiunii de R, Benveniste observă că aceasta poseda la origine o accepţiune diferită de cea pe care i-o atribuim astăzi. Substantivul grecesc *rythmos* îşi are originea în verbul *rhein*, şi nu desemnează, cum au fost tentaţi să afirme unii cercetători, pentru a explica filiaţia etimologică, succesiunea regulată a valurilor unei ape, ci *forma pe care o dobîndesc la un moment dat lucrurile instabile, în mişcare.* Iar cînd spunem *formă* ne gîndim la "o dispoziţie caracteristică a părţilor într-un tot" (EBP$_I$, 330). Pînă aprox. în sec. al V-lea î.e.n., *rythmos* nu a avut decît această accepţiune care se extindea asupra unei diversităţi de "forme", începînd cu faldurile unui veşmînt şi sfîrşind cu structura unui caracter, a unei personalităţi sau a unei instituţii. Trecerea la sensul modern uitat astăzi – acela de "periodicitate percepută" – s-a petrecut, se pare, începînd cu Platon. Acesta întrebuinţează îndeobşte termenul de *rythmos* în accepţiunea sa iniţială (formă distinctivă, dispoziţie, proporţie). Într-unul din dialogurile sale (*Philebos*), el face apel la acelaşi termen pentru a desemna "forma mişcărilor pe care corpul uman le realizează în timpul dansului" şi totodată "dispoziţia figurilor în care aceste mişcări se concretizează" (EBP$_I$, 334). Cum însă la baza acestor mişcări şi a organizării lor în figuri coregrafice se află *măsura* (*métron*), sferele celor două noţiuni, în speţă *rythmos* şi *métron*, se apropie pînă la confuzie, nu în mod artificial însă, ci în baza unui element comun care le reuneşte în profunzime: este vorba de funcţia structurantă a oricărei periodicităţi, căci nu există fenomen, formă sau realitate obiectivă care să nu aibă la bază o structură de natură periodică sau redundantă: forma presupune redundanţa, iar aceasta generează formă. De aici şi funcţia structurantă a R, pe care discursul, în ipostaza sa literară, o actualizează sub diferite aspecte.

I) *Originea* R. Originea R discursiv este atestată de mult timp ca fiind fiziologică. R discursiv îşi are originea în R fiziologic al individului, care R este în fapt manifestare a R biologic, şi el, la rîndu-i, ipostază a marelui R universal ce comandă mişcarea astrelor, succesiunea anotimpurilor, a zilelor şi nopţilor, a morţii şi vieţii. Specialiştii au identificat o relaţie de interdependenţă între R discursiv şi R fiziologic. Încă din antichitate, Aristotel observa că R iambic este cel mai apropiat de R natural al vorbirii (cf. ARP, 1449 a), iar modernii susţin că bătăile inimii constituie "iambul fundamental" (cf. PCrNr, 10-11/25,

Scanned with OKEN Scanner

419, HMR$_1$, 978, HMV, 26). Alţii identifică în cadrul discursului un R cu dominantă afectivă, cu origine în R respiratoriu, caracterizat printr-o dinamică mai liberă, nesupusă izocroniei (cf. MGE, 353). În pofida acestor date însă, de obicei, chestiunea originii R rămîne în afara discuţiei, cercetătorii neputînd identifica o relaţie cauzală între originea R şi funcţiile sale în cadrul discursului sau nefiind dispuşi să o recunoască. Astfel, R este considerat ca o structură abstractă, o componentă numerică a discursului obţinută prin atenta elaborare a acestuia. Unii îl consideră ca element impus din afară pentru a conferi discursului o formă poetică (JMI), alţii fac din el o manifestare superficială a *metrului*, acesta din urmă văzut el însuşi ca un model abstract, "lipsit de realitate", înscris totuşi în competenţa logogenică a individului (HPT). În fapt însă, R rămîne un nivel fundamental al oricărui tip de discurs, o formă internă a acestuia, care îl modelează în toate manifestările sale. Un argument important în favoarea acestei inseparabile consubstanţialităţi naturale dintre discurs şi R îl constituie marile epopei etnice, adevărate cronici ritmice, care, în cazul unor civilizaţii orale, au păstrat sub formă de discurs ritmat istoria unei comunităţi cu datele şi faptele sale esenţiale. Este cazul *Kalevalei*, spre exemplu, marea epopee finlandeză; timp de mai mulţi ani, între 1828 şi 1834, Elias Lönnrot a cules şi transcris o întreagă tradiţie etnică a ţăranilor din Karelia, care i se prezenta oral, sub forma unui cîntec bine ritmat.

O situaţie asemănătoare este relatată de Alex Haley, autorul unui roman de succes (*Roots*), care, ajuns în Gambia, identifică o parte a istoriei familiei sale în monodia ritmată a unui vrăjitor tribal. Acesta recita în 1967 o întîmplare care se petrecuse în 1767 şi fusese înscrisă în acest "război oral", prin care tribul respectiv şi-a păstrat identitatea etnică de-a lungul secolelor. Fapte de acest gen probează că R, ca formă internă a discursului, poate servi uneori ca structură mnemotehnică naturală, pe care se grefează, ca pe un adevărat suport concret, date şi evenimente care, în lipsa scrierii, nu pot fi reţinute altfel.

Astăzi este din ce în ce mai recunoscut şi acceptat faptul că partea *sapiens* a personalităţii umane este dependentă şi chiar modelată de un fond bio-fiziologic, de care nu poate fi despărţită decît cu riscul unei reducţii mutilante a "definiţiei" sale. R este, la rîndu-i, intim legat de acest fond, ba chiar manifestare concretă a sa şi, prin aceasta, prima legătură a individului cu realitatea înconjurătoare. Dar lucrurile nu au stat mereu aşa. Iluzia unui hiperraţionalism antropocentric a permis ecloziunea acelor demersuri care au interpretat orice obiect rezultat dintr-o practică umană ca pe un produs eminamente raţional, minimalizînd sau anulînd total rolul factorului subconştient şi al substratului bio-fiziologic care îl subîntinde. Astfel, în domeniile lingvisticii şi poeticii, structuralismul şi mai ales varianta sa logico-semiotică împing uneori această atitudine la extrem. În analiza textului poetic, atenţia se îndreaptă la un moment dat cu precădere asupra semnificatului şi organizării sale, semnificantul fiind împins în plan secund şi, în pofida atenţiei pe care i-au acordat-o formaliştii ruşi şi chiar unii dintre structuralişti, neglijat sau redus la condiţia de suport neutru, fără implicaţii profunde în structura semantică a textului. Individului locutor, fie el autorul unei opere literare sau simplu participant la un act conversaţional îi sînt anulate, pe motivul obiectivităţii descrierii, trăsăturile particulare, el fiind redus la stadiul de veritabilă abstracţiune fenomenologică. Ca reacţie la acest demers egalizator, subiectivitatea individualizantă şi datele psihofiziologice încep să revină în atenţia specialiştilor reclamîndu-şi drepturile de constituenţi inalienabili ai unui alt plan al personalităţii umane, complementar planului logico-simbolic şi nu mai puţin important decît acesta. Un post-structuralism care încearcă să amelioreze sără-

cia antropologică şi "simplitatea" modelelor formale îşi construieşte propriul model pe jocul interacţional al acestor două planuri. Semnificantul revine în prim plan, nu în calitate de suport abstract şi neutru al sensului, ci ca prim nivel al textului, acolo unde acţionează afectivitatea, pulsiunile individuale şi de care depinde pînă la un punct chiar structura semantică a discursului. Prin noţiunea de *semnificanţă*, i se recunoaşte semnificantului calitatea de "producător de sens" (cf. JKR). În acest context, sînt readuse în actualitate tezele lui Marcel Jousse, conform cărora între *individ* şi *real* există o legătură originară indestructibilă, sublimată la nivelul unui comportament *ritmic* prin care individul, de la naştere şi pînă la moarte, "rejoacă" interacţiunea universală a fenomenelor şi obiectelor după o schemă trifazică: (un) *agent* → *acţionează* (asupra unui) → acţionat (agent – agissant – agi) (cf. MJA, 43-49). "Acest Ritmo-fazism, triplu decalc intuitiv şi logic al realului, l-am numit Gest interacţional. Transpus în gura individului, el va deveni Gest Propoziţional. Şi aici Ritmica şi Logica vor coincide" (MJA, 143). În fond, aceasta este şi intuiţia celor care, fără a fi antropologi, ci numai lingvişti sau stilisticieni, au susţinut, pe linia unei tradiţii milenare, inseparabilitatea R de procesele gîndirii şi ale expresiei sale lingvistice (AAM, 331). La rîndul său, J.Kristeva, în dorinţa de a reontologiza subiectul-autor al textului, enunţă existenţa unui R semiotic fundamental care subîntinde aparenţele superficiale ale discursului. Acesta ar fi R *chorei* semiotice, care conferă pulsiunilor individuale o formă efemeră, aflată mereu în contradicţie cu coerenţa logică a feno-textului (cf. JKR). Pentru H. Meschonnic, amintitul studiu al lui Benveniste (EBPI) confirmă calitatea de formă structurantă a R discursiv. În viziunea amplificată a lui H. Meschonnic, R nu mai este însă un nivel semiotic independent şi neutru (*formă-semn*) al discursului, ci o formă care, infiltrată în toate componentele şi nivelele textului, începînd cu prozodia şi sfîrşind cu sensul, le conferă acestora o anumită orientare şi o organizare specifică (HMC, 72, 216-217, 225). R este deci inseparabil de o ordine specifică a discursului şi se confundă practic cu aceasta (HMC, 216-217). Mai mult însă, organizarea ritmică a discursului de care, conform lui Meschonnic, depinde în ultimă instanţă şi sensul, îşi are originea într-o intenţie auctorială, este *formă* a acestei intenţii. Astfel, plecînd de la premisa că "R şi eul au aceeaşi funcţionare" (HMC, 85), teoria şi/sau "critica" R pe care Meschonnic o instituie devine în acelaşi timp o teorie a *subiectului* în discurs. Demersurile lui Meschonnic şi Kristeva reflectă atitudini apropiate în privinţa statutului acordat R în cadrul discursului literar. Ele încearcă să justifice rolul extrem de important jucat aici de semnificant şi, odată cu aceasta, să readucă în centrul atenţiei subiectul-autor al textului poetic, în calitatea sa de individ concret şi complex, în a cărui personalitate partea *demens* şi partea *sapiens*, fiziologicul, pulsionalul şi mentalul reflexiv se împletesc în mod dialectic.

II) *Funcţiile* R. Din cele spuse mai sus, rezultă că R posedă în cadrul discursului poetic o funcţie structurantă evidentă, care constă în a da o *formă* componentelor acestuia prin cuprinderea lor într-un tot armonic (începînd cu prozodia, continuînd cu ordinea cuvintelor şi a frazelor şi sfîrşind cu sensul, cf. AVI, 204-206). Această organizare a textului de către R constituie ea însăşi un sens (cf. HMC, 216-217) şi/sau produce un sens suplimentar (cf. ILS, 173-204). Arhitectura textului poetic se realizează în funcţie de configuraţia tensiunilor ritmice. Considerat ca formă a semnificantului literar, R este de fapt *formă* (*principiu informant*) a întregului text, a expresiei şi conţinutului în acelaşi timp. El susţine întregul edificiu, a cărui construcţie va păstra modelul pe care tensiunea ritmică fundamentală i-l imprimă. Dacă tradiţia de pînă la structura-

Scanned with OKEN Scanner

lism, inclusiv acesta, considera R ca pe o structură a-cronică a discursului poetic, adică lipsită de caracter istoric, poststructuralismul, tentat de suprinderea fenomenelor în timp, consideră R ca pe o constantă ce posedă o diacronie proprie: "R este a-metric în sine – spune Meschonnic –. El poate fi metric sau antimetric, în funcţie de istorie şi situaţia scriitorilor" (MHC, 224). Din această perspectivă, tendinţele şi/sau tensiunile generale care îi definesc dinamismul pot fi ipostaziate sub forma a două mari funcţii, a) *funcţia constructivă* şi b) *funcţia deconstructivă*. În ambele aceste ipostaze, tensiunea ritmică dobîndeşte configuraţii particulare şi infinite, în raport direct cu textele în care se concretizează. Dominanta "constructivă" sau cea "deconstructivă" a tensiunii ritmice sînt subordonate unor modele generale de scriitură, sau unor "scrituri" (sensul pe care Barthes îl dă acestui termen) care depind, la rîndu-le, de ideologemul general al unei epoci. Astfel, luînd ca exemplu una din marile literaturi europene, în speţă literatura franceză, s-ar putea spune despre ea că, pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea, modelul scriptural care o caracterizează este unul "clasic" (în sensul larg al termenului), bazat pe "ordine" şi "echilibru", în care componenta ritmică este caracterizată, la rîndu-i, de tensiunea către simetrie şi regularitate izocronă. Iregularităţile, rupturile, "dezordinea" R nu sînt admise de canoanele scripturale "clasice" decît ca mici variaţiuni destinate să mărească efectul de simetrie. În toate marile componente ale discursului literar (proza neutră, proza poetică, poemul în proză şi versul), dominanta constructivă a R îşi valorifică din plin funcţia. O dată însă cu apariţia lui Rimbaud, mentalitatea scripturală se schimbă radical, locul dominant revenind tensiunii deconstructive, caracteristică "modernităţii". Vectorul ritmic se inversează, dobîndeşte semn negativ şi rupe simetriile "clasice", destramă ordinea şi echilibrul textului, vizînd asimetria generalizată care pune în libertate cuvîntul.

a) *Funcţia constructivă a* R. Ceea ce o caracterizează este tensiunea către simetrie şi echilibru, care poate merge de la periodicitatea vagă pînă la izocronie perfectă. Regularitatea astfel creată conduce la o coerenţă crescută a textului, conferindu-i acestuia caracterele unei construcţii bine închegate, monumentale. Revenirea periodică a timpilor şi accentelor ritmice, echivalenţa componentelor şi paralelismele astfel instituite determină apariţia unor raporturi suplimentare în text, bazate pe asemănare şi deosebire. Ocupînd locuri identice în structura ritmică a textului, elementele acestuia tind să se apropie din punct de vedere semantic, indiferent de sensul lor originar. Se creează astfel, mai ales în cadrul versului, o coerenţă de natură sinonimică sau "un efect indisociabil metonimico-metaforic" (HMP$_2$, 423; cf. RJE, 238). I. Lotman se dovedeşte mult mai dialectic în aprecierea statutului echivalenţelor poetice, insistînd pe faptul că "literaritatea" apare în text nu numai pe baza izometriilor, echivalenţelor, paralelismelor, ci şi pe baza a ceea ce le separă. Mai exact, echivalenţa instituită de R nivelează, prin similitudinea pe care o creează între componente, dar în acelaşi timp pune în evidenţă elementele care i se opun în text sau ceea ce rămîne diferit în chiar elementele care o susţin, baza asemănării – spunea deja Platon – deosebirea. Cu cît redundanţa textului creşte, cu atît mai important devine dinamismul semantic al elementului diferenţiator (cf. ILS, 199). În textul poetic, "în loc de o mecanică «repetiţie de elemente identice», există un proces complex, dialectic, contradictoriu: evidenţiere a diferenţei prin dezvăluirea asemănării, pe de o parte, şi descoperirea a ce este comun în ceea ce apărea profund diferit, pe de altă parte" (ILS, 206). Pentru Lotman, "identitatea devine condiţie a opoziţiei", iar textul poetic se defineşte ca o ezitare prelungită între "identitate" şi "deosebire". R apare în

acest context ca principalul operator care generează şi menţine vie această contradicţie (cf. ILS, 149-285). Funcţia sa constructivă este nivelatoare şi apofantică în acelaşi timp (ILS, 90). Elementele pe care ea le combină îşi pierd individualitatea în favoarea totului (MBL, 154).

b) *Funcţia deconstructivă a* R actualizează accepţiunea originară a R (*rythmós* presupune libertatea formei, vs *métron*). A fost mai puţin luată în consideraţie, întrucît datorită instituţionalizării definiţiei R ca "periodicitate percepută", o ipostază "deconstructivă" a R apare ca o contradicţie în termeni. Şi totuşi există o diferenţă netă între R "clasic" şi cel "modern". În cadrul modernităţii R poate fi receptat şi ca "periodicitate ruptă" datorită co-prezenţei "normei" sau "orizontului de aşteptare" "clasic". Numai pe acest fond R deconstructiv devine pertinent din punct de vedere scriptural. Tensiunea deconstructivă a R, în ipostazele sale de *aperiodicitate* (ritm plat, fără amplitudine, static, la limita minimă a periodicităţii) sau de *cvasi-aritmie*, determină o ordine diferită în structura textului: de unde caracterul neutru, lipsit de relief, static al acestuia, aspectul său neomogen sau fărîmiţat determinat de bătaia anarhică a R care prin vibraţiile sale neuniforme antrenează eroziunea sintaxei, slăbirea legăturilor dintre componentele textului şi determină relativa lor independenţă. Iradierea semantică este, în acest tip de text, maximă. Centrul de interes nu mai este fraza, ci cuvîntul şi, din această cauză, entropia informaţională creşte. Senzaţia de tot ferm structurat dispare. Prin raportare la norma de construcţie "clasică", textul apare deconstruit. Cititorul este invitat să participe activ la reconstrucţia sa semantică, ceea ce constituie una din particularităţile acestui tip de text. Funcţia R este, în acest caz, cu precădere apofantică, deoarece prin rupturile operate în text, R pune în evidenţă latenţele semantice ale cuvîntului. Implicaţiile "funcţiei deconstructive" a R în cadrul textului poetic au fost însă mai puţin examinate, respectiva funcţie rămînînd să fie probată încă şi validată de analiză.

Într-o viziune anistorică asupra R – care este de fapt şi cea tradiţională –, acesta este separat de *metru*. Cele două entităţi sînt considerate ca antinomice şi prin opoziţia lor produc în cadrul discursului poetic un contrast care – integrat, la rîndu-i, într-o suită de asemenea contraste – generează un R superior al textului. Metrul este previzibil, în timp ce R este imprevizibil (HMC, 225). Seria repetiţiilor dintr-un text, concretizată într-o structură metrică, este ruptă de către R: "R este metrul eliberat de constrîngeri, de automatisme, metrul recunoscut şi depăşit, care îşi alege mai liber punctele de reper, care dispune mai liber de mişcare şi de asemenea de timp" (AKC, 15). Pentru alţii, R este "deviere" sau actualizare imperfectă a metrului, acesta din urmă fiind considerat o structură cvasi-ideală pe care R este chemat să o concretizeze în discurs (HPT). În esenţă, într-o viziune tradiţională, R îşi are originea în contrastul generat în text de opoziţia între regularitatea metrică şi devierea de la această regularitate (HMR$_1$, 978).

O definiţie a R care să rezume cele spuse pînă aici ar putea fi următoarea: R este o structură consubstanţială dinamicii discursului natural, determinată fiziologic şi concretizată în textul literar prin succesiunea mai mult sau mai puţin regulată a accentelor şi, în funcţie de aceasta, a pauzelor, sunetelor, mărcilor formale, cuvintelor, propoziţiilor, frazelor şi paragrafelor. Dotat cu forţă structurantă, R poate genera diferite tipuri de organizări textuale pe baza a două funcţii structurante care, în plan concret, depind de caracterul "metric" al tensiunii ritmice sau de caracterul său "antimetric": a) *funcţia constructivă*, în

Scanned with OKEN Scanner

care R tinde către izocronic, combinînd dialectic, în această dinamică, revelarea asemănărilor (redundanţa apropie semantic elementele care cad sub incidenţa sa) şi deosebirilor (revelează în mod dialectic ceea ce este diferit în asemănare şi pune în evidenţă elementele care scapă redundanţei) şi b) *funcţia deconstructivă*, prin care R se împotriveşte metrului, contestă izocronia, determină relativa "dezordine" a componentelor discursului şi, odată cu aceasta destrămarea noţiunii "clasice" de text. Efectul acestei funcţii este cu precădere apofantic datorită libertăţii pe care o creează pentru componentele textului, pentru cuvînt mai ales, care devine centrul de iradiere semantică al textului poetic. Actualizarea acestor funcţii depinde de modelele scripturale pe care un anumit ideologem cultural le determină în cadrul unei durate istorice. De asemenea, contrastul dintre cadenţa izocronă şi periodicitatea liberă este creator de "surpriză" şi poate fi speculat diferit în raport cu funcţia dominantă a R.

Oricare ar fi viziunea asupra naturii şi a funcţiilor sale, un lucru rămîne cert: R este una din constantele fundamentale ale discursului poetic, dacă nu chiar prima dintre aceste constante. Lipsa de interes sau, mai bine zis, caracterul schematic, abstract pe care i l-au impus unele din demersurile formale este nejustificat. R este elementul care combină în dinamica sa afectivul cu reflexivul, el este cel care ordonează fundamental pasta textului dîndu-i configuraţia originară şi originală în acelaşi timp.

Cf. *METRU; REDUNDANŢĂ; ECHIVALENŢĂ; REPETIŢIE.*

Etim. Din fr. *rythme*; lat. *rhytmus*; gr. *rhytmós*.

IPp

ROMAN

(e: NOVEL; f: ROMAN; g: ROMAN; i: ROMANZO; r: ROMAN; s: NOVELA)

Gen, specie sau formă literară proteică, R a fost folosit de-a lungul veacurilor pentru a defini orice naraţiune extinsă, scrisă în proză sau în versuri. Această definiţie-caracterizare, care cu greu îşi merită unul sau altul din cele două calificative, pare mai mult o modalitate de evitare decît de acoperire a R. Şi totuşi, foarte mulţi critici şi teoreticieni au cantonat într-un asemenea tip de elasticitate terminologică: de la a fi considerat "un gen insesizabil" (RBR, 23), un nume care nu semnifică nimic (NFA, 15) sau o "punere în pagină, mergînd pînă la abolirea paginaţiei" (Nou$_{II}$, 361), eventual "un obiect închis, liniar, unidirecţional, cu un nume de autor în partea de sus a copertei şi în care restul ar fi emanaţia, ca un fel de soare original, luminînd întregul spectacol" (Nou$_{I}$, 390) şi care trebuie definit prin raportare la fiecare autor în parte (GPM), pînă la acceptarea sensului de "naraţiune fictivă în proză, de mărime substanţială" (PST, 13), "o producţie imaginativă de lungimea unei cărţi" sau "operă de ficţiune în proză care depăşeşte 50.000 de cuvinte" (EFA, 15).

❖ Altminteri – deci depăşind criteriul scrierii în proză şi cel al lungimii naraţiunii, adică raportarea la poezie şi la nuvelă sau povestire (fiind considerat chiar şi o "formă particulară a povestirii" sau "laboratorul povestirii" – MBR$_1$, 7-8) – R a mai fost definit în funcţie de relaţionarea cu un univers referenţial şi, de aici, prin folosirea instrumentelor semioticii literare. În prima din aceste perspective, R este: "o ficţiune mimînd adevărul", căutînd frontiera între real şi imaginar" (MBR$_2$, 90); "un tablou de viaţă şi maniere reale, ca şi un tablou al timpului în care este scris" (RSA, 10); "un tablou de viaţă" sau un "tablou difuz de viaţă" (PST, 11), un "portret" (PFL, 9), o "istorie fictivă"

(RSA,9) sau istorisire credibilă; "o căutare perpetuă a realităţii", mai ales în aspectele ei sociale şi morale (RSA, 127); "prima artă care semnifică omul într-o manieră explicit istorico-socială" (MZS, 16); "o lungă naraţiune realistă în proză, colorată cu mister şi folosindu-se de dialog şi descriere" (KBL, 223); o "autobiografie a posibilului" (ATR, 134); "un document pentru studiul societăţii" (HMD, 6); "cel mai puternic mijloc de comunicare între visul unui singur om şi realitatea profundă a tuturor" (MRO, 364); "o operă de imaginaţie în proză, destul de lungă, care face să trăiască într-un mediu personaje date ca reale" (MRO, 23); "singura formă de artă care caută să ne facă să credem că dă un raport complet şi veridic despre viaţa unei persoane reale" (MRO, 32-33); avînd o natură fundamental istorico-socială, "esenţa şi necesitatea R constă în exprimarea raporturilor dintre real şi imaginar" (MZS, 83). Prin urmare, una din regulile de bază afirmă că "toate R trebuie să fie realiste", fie că e vorba de o "iluzie a realităţii" (James), fie de un "realism subiectiv" (Sartre; cf. WBR).

După cum vom vedea, această insistenţă asupra relaţiei cu realul s-a făcut iniţial – şi de multe ori după aceea – prin raportare la "romanţ". În cea de-a doua perspectivă, a semiologiei, R este "un gen parazit" care trăieşte pe baza formelor scrise şi a realităţii (cf. MRO). Adică: "o ficţiune ce se indică drept naraţiune" sau "semnificantul ca semnificant" (Nou$_{II}$, 140), "o practică semiotică în care s-ar putea citi, sintetizate, urmele mai multor enunţuri" (JKT$_1$, 13) sau o structură care "trimite la diverse protocoale de lectură" (JDS, 31), "o formă compoziţională a organizării maselor verbale" (MBL, 53), "aventura unei scriituri" (Nou$_{II}$, 84) sau "un sistem de proceduri şi scheme textuale" (HMD, 219). Aceste deplasări de accente, care ţin atît de natura R cît şi de aceea a sistemelor de gîndire şi sînt determinate de istoricul speciei, au totodată menirea de a îngreuia sau chiar nega acest istoric; şi totuşi, un "istoric" poate fi schiţat măcar în liniile lui foarte generale.

Observăm mai întîi că cei doi termeni, R (în mai toate limbile romanice, în rusă/slave, dar şi în germană) şi *novel(a)*, provin din surse diferite care ar putea explica în mare măsură natura şi istoricul "formei": prin franceză, R se trage din latinescul *romanic(us)*, devenit în latina populară *romanice*, adverb desemnînd, în sens peiorativ, "ceva în felul romanilor", ceva "în limba vulgară" şi, mai tîrziu (sec. XII), "povestire în limba română, populară" (pentru a o opune celor în latină), sau chiar "orice operă de ficţiune care nu are baze istorice" (RBR, 6). Pe de altă parte, englezescul *novel* şi *novela* din spaniolă îşi au originile în italianul *novella*: referindu-se la povestiri despre moravuri uşoare, scandaluri şi mitologii senzaţionale (*Cento Novelle Antiche*, sec. XIII, *Decameronul* lui Boccaccio, *Cent Nouvelles Nouvelles* de Antoine de La Sale etc).

Pe parcurs, în tradiţiile literar-culturale de limbă engleză, romanul/*novel* se va distinge de romanţ/*romance* pe aceste baze: primul este legat de fapte reale şi ţine de legile probabilităţii, ale verosimilului, al doilea prezintă o poveste îndepărtată în timp şi/sau spaţiu, care este, în general, improbabilă. Cercetările ulterioare au împins însă data apariţiei R mult înaintea acestor graniţe: în naraţiunile medievale (cîntece de *gesta*) despre Charlemagne şi Arthur în diverse cicluri "romantice", în *Fabliaux*, legende, poveşti, satire populare, descrierile de natură din pastorale, în jurnale şi notaţii istoriografice diverse sau în schiţe biografice din aceeaşi epocă (Bahtin plasează originile R în epopee, retorică şi carnaval (MPB, 150)).

O primă formă de R a fost identificată într-o suită de povestiri ale lui Aristides (sec. II î. e. n.) despre satul său Miletus şi intitulate *Milesiaks* (lucrare menţionată, dar rămasă necunoscută). I-au urmat Petronius şi al său *Satyricon* – o relatare despre viaţa şi moravurile din timpul lui Nero – şi *Măgarul de aur* de Apuleius.

Scanned with OKEN Scanner

Adevărate R sau "romanţuri" sînt *Daphnis şi Chlöe* al grecului Longos şi *Aethiopica*. În vremea cînd europenii scriau *chansons de geste* şi romanţuri medievale, japoneza Shikibu Murasaki propunea primul R modern prin *Genji monogatari/Povestea lui Genji*, scris între 1001 şi 1005. În Europa, apariţia R "modern" este legată de două realităţi de naturi diferite, dar nu lipsite de intercondiţionare: necesitatea unei audienţe mai mari pe care o stimulează şi aceasta este legată de procesul de alfabetizare şi cel al scăderii preţului cărţii, de inventarea tiparului şi dezvoltarea burgheziei ca clasă ce avea să devină dominantă în următoarele secole.

În consecinţă, cercetători moderni (Lukács, Girard) au ajuns să considere R drept "istoria unei căutări degradate" sau "demonice", o căutare a valorilor autentice într-o lume şi ea degradată, dar funcţionînd, altminteri, la un nivel avansat (LGS, 23). De aici şi caracterizarea R ca gen epic ţinînd de ruptura între erou şi lume. La acestea se adaugă şi "condiţiile unui nou sentiment al timpului" văzut "în procesul distrugerii distanţei epice, al familiarizării cosmice a lumii şi omului, al coborîrii obiectului reprezentării artistice la nivelul realităţii contemporane imperfecte şi schimbătoare" (MBL, 573). Asemenea trăsături sînt ilustrate de *Gargantua* (1535) şi *Lazarillo de Tormes* (1554), deşi majoritatea teoreticienilor consideră că *Don Quijote* (1605-1615) este primul roman european modern. De aici înainte, printr-un secol XVII, cînd R devine tipul literar standard şi în al XVIII-lea, cînd se impune definitiv, istoricul genului înregistrează instalarea lui ca formă literară dominantă.

Tradiţia franceză îşi propune înaintaşii în Honoré d'Urfé (*Astrée*, 1610) şi romanţurile Domnişoarei de Scudéry, urmate de *Romanul Comic* al lui Scarron şi *La Princesse de Clèves* (1678); tradiţia continuă cu Fénelon (*Télémaque*), Lesage (*Gil Blas*), Marivaux şi Prévost. Englezii îşi găsesc antecedentele romaneşti în naraţiunile arthuriene, în *Euphues* (1579) de Lyly şi *Arcadia* (1581) lui Sidney în naraţiunea moralizatoare *The Pilgrim's Progress/Călătoria pelerinului* (1678-1684) de Bunyan sau schiţele din *Spectator*-ul (1709-1712) lui Addison şi Steele.

Aceste tradiţii vor fi consolidate de R lui Defoe, Swift, Richardson, Fielding şi Smollett. Firesc, primul roman american apare mai tîrziu: *The Power of Sympathy* (1789) de William Hill Brown. În secolul al XIX-lea european, după o dominare netă a poeziei şi dramei în prima parte, R devine, în cea de a doua, aproape singura lectură a unui nou public, înnobilîndu-şi astfel statutul avut anterior. Tot acum începe însă şi criza R (ba chiar mai devreme – cf. Lawrence Sterne), ajungîndu-se în secolul al XX-lea la existenţa unui "roman contra romanului" (ALC, 134).

Una din cauze este proteismul amintit: ajuns "multiform şi omniprezent în viaţa cotidiană" (RBR, 9), încercînd să "absoarbă" aproape toate celelalte genuri literare" (RBR, 21), R se autodistruge, asemeni societăţii care l-a creat, existînd deja opinia că "şi-a găsit în cele din urmă sfîrşitul" şi că este deja înlocuit de "un epos mai fundamental care e vorbire... sau scriere... şi prozodie generală a limbajelor" (JFT, 11). Mai întîi, în special din punctul de vedere al dihotomiei operate de limba engleză, se distinge R de romanţ: cel dintîi se dezvoltă din familia formelor narative neficţive (scrisoarea, biografia, cronica...) şi rămîne de tip realist, punînd accentul pe *mimesis*, în vreme ce romanţul, "continuînd tradiţia epopeii şi a R cavaleresc medieval, neglija veridicitatea detaliului, pentru a se adresa unei realităţi superioare, unei psihologii mai profunde" (RWT, 286).

În vreme ce R demitizează, tratează deziluzia, se foloseşte de ironie şi este adesea didactic (cf. PST), romanţul articulează un univers dorit, este dominat de misterios şi supranatural, rămînînd astfel o formă arhaică (cf. RFA). Din punct de vedere al legăturii cu realitatea

şi al metodelor de structurare, R se află în poziţie comparabilă cu istoria. Diferenţele sînt adesea evidente: istoria şi istoriografia admit existenţa unei realităţi exterioare, iar textul istoriografic constituie un "mod de reprezentare a referentului, fie la nivelul retoric al dispunerii, fie la nivelul narativ al implicaţiilor şi cauzalităţilor" (PZL, 248). R însă nu are nevoie de referinţă pentru a exista, el se închide în virtual, constituie în sine un sens global, ca rezultat al unei sintaxe semnificante... şi reprezintă o formă matricială, din punct de vedere structural, împrumutîndu-şi "conţinutul dintr-o serie de termeni determinaţi socio-istoric, dar mobili" (PZL, 248).

Cu alte cuvinte, istoriografia este plană şi are limitele determinate extrinsec, iar R este mereu repus în discuţie şi racordat dincolo de limitele textului. "Cedînd în faţa adevărului" (RWT$_2$, 241-244), R se apropie de mit şi epopee, fiind considerat chiar mit, basm sau epopee degradate (cf. MZS). Astfel apare problema relaţiei R-poezie, care, dincolo de variabilele şi neobligatoriile /deci neconcludentele/ trăsături formale, ţine mai ales de tipul de progresie: cantitativă în R şi calitativă în poezie. De altfel, fiind un amestec format din toate speciile, R pare chiar a evolua "spre un nou tip de poezie epică şi didactică" (MBR$_1$, 11). În privinţa celui de al treilea gen de bază, se consideră că R este intermediar între epos şi dramă prin tipurile de metode de reprezentare pe care le foloseşte. Prin faptul că explorează dimensiunile temporale, R i s-au găsit afinităţi cu muzica (*infra*) şi, mai recent, cu cinematograful.

Pretîndu-se atîtor tipuri de interrelaţionări şi fiind, probabil, cea mai deconvenţionalizată, deschisă şi familiară formă a limbii scrise, R dispune şi de o mare varietate de registre, structuri, tipologii. Orice clasificare sistematică a R este aproape imposibilă, atît datorită dificultăţii discriminării între criterii (formale, generice, structurale, extraliterare, istorico-literare, metodice...), cît şi faptul că mulţi termeni se includ sau se exclud reciproc. Iată, de aceea, o listă-tentativă de tipuri, categorii, forme, clase: epistolar, cavaleresc, picaresc, de aventuri, de capă şi spadă, de călătorie, de dragoste, gotic, utopic, poetic, alegoric, filosofic, simbolic, existenţialist, expresionist, estetizant, western, regional, european, planetar, detectivist/poliţist, s. f./de anticipaţie, psihologic, psihanalitic, al fluxului de conştiinţă/al subiectivităţii, religios, istoric, social/sociologic, politic, ideologic, de idei, de moravuri, de divertisment, de propagandă, antic, iluminist, clasic, romantic, modern, închis, deschis, modernist, postmodern(ist), sentimental, absurd, al sensibilităţii, didactic, naturalist, realist, R-document, R-cronică, R-eseu, decadent, suprarealist, monologic, baroc, polifonic, biografic, *Bildungsroman*, autobiografic, la pers. I, a II-a, a III-a, *Künstlerroman*, cu cheie, R-dezbatere, R-fluviu, R-memorii, saga, al pămîntului, al actualităţii, familial/domestic, rural, marin, satiric, noul R, noul nou R, de avangardă, de tip colaj, metaroman... Deşi pare greu de descoperit anumite trăsături definitorii şi structuri componenţiale comune în această multitudine şi diversitate de categorii, acestea există totuşi. Cea dintîi trăsătură, de domeniul evidenţei, este aceea că R "nu posedă canoane", neavînd "nici reguli, nici legi" (MZS, 21); o a doua ar fi faptul că reprezintă un amestec nediferenţiat între recrearea imaginativă şi poetică a experienţei cu reprezentarea realistă a vieţii (MZS, 21).

Din punct de vedere dimensional, R trebuie să aibă o anumită lungime; tot din definiţie rezultă şi caracteristica scrierii în proză – care încă nu e absolută; există romane în versuri – de unde şi pluralitatea de limbi şi limbaje în care apare şi pe care le foloseşte; plurivocitatea amintită îi dă posibilitatea parodierii celorlaltor genuri pe care "le include în propria-i structură, interpretîndu-le şi reaccentuîndu-le" (MBL, 538); ba, mai mult, este un gen critic şi autocritic, în-

Scanned with OKEN Scanner

noind perpetuu însesi bazele literalității /(cf. *supra*)/. Trebuind "să ia în serios dimensiunea temporală" (RSA, 9), R contribuie totodată la transformarea radicală a acestor coordonate temporale ale imaginii literare (cf. MBL); în sfîrşit, se poate spune că R este definit de experienţă practică, de cunoaştere şi imaginaţie deopotrivă.

❖ Din punct de vedere al structurii, pe lîngă un autor real şi un autor implicit, un cititor implicit şi un cititor real, care compun cele două extreme ale procesului de comunicare literară (şi nu numai romanescă), R poate fi considerat a se compune dintr-o *substanţă* şi o *formă*, fiecare din ele fiind formată dintr-o *expresie* şi un *conţinut* (cf. Saussure, Hjelmslev, Chatman): *conţinutul substanţei* îl constituie reprezentarea de obiecte şi acţiuni din universuri reale sau imaginare, care pot fi imitate în mediul narativ aşa cum sînt ele filtrate prin codurile autorului şi ale lumii din care face parte – altfel spus, "fabula"; *expresia substanţei* o constituie tocmai acest mediu de comunicare: roman, film, bandă desenată etc.; *conţinutul formei* îl reprezintă componentele povestirii (adică evenimentele, acţiunile, întîmplările, obiectele, personajele, locul sau cadrul de desfăşurare a acţiunii – altfel spus: "subiectul"); *expresia formei* este discursul narativ propriu-zis sau structura transmisiei narative, constînd din elemente care sînt comune tuturor mediilor posibile. Acest discurs narativ mai presupune un povestitor sau narator, iar receptarea lui un potenţial receptor sau narator. Şirul de evenimente menţionat drept component al conţinutului formei se constituie în acţiune, care se organizează sub formă de *intrigă*, ce are la bază un conflict. Această intrigă este structurată şi prezentată în timp (un timp numit şi unul al narării), trece prin mai multe faze şi, din punct de vedere al receptorului, se reorganizează, la sfîrşitul procesului de lectură, sub forma *subiectului* (expoziţiune, complicaţie, punct culminant, anticlimax, concluzie, deznodămînt). Întreaga compoziţie se ordonează, dintr-o direcţie, în funcţie de perspectiva sau *punctul de vedere* al naratorului, iar din cealaltă direcţie, se reordonează din perspectiva naratarului. În consecinţă, ceea ce numim universul spaţial al R (un salon, o localitate, un vapor/avion/rachetă..., un cîmp de bătălie, o junglă sau un deşert, o conştiinţă, un vis utopic) se redimensionează temporal /(atmosferă)/ prin intermediul limbajului, creează o relaţie între cele două perspective menţionate mai sus şi rezultatul acestei relaţii este – în esenţă – *tema*.

Fiecare din elementele principale ale acestui complex tablou s-a bucurat de atenţie individuală şi s-a dovedit a fi clasificabil după diverse criterii: *naratorul* (la pers. I, a II-a sau a III-a, narator-(co-)protagonist, narator-personaj, narator-observator-reflector, obiectiv şi subiectiv, conştient şi aparent inconştient, privilegiat sau omniscient şi limitat sau cu omniscienţă selectivă, creditabil şi necreditabil, singular sau multiplu, "vizibil" sau ascuns); *punct de vedere* sau *perspectivă narativă* (definită în funcţie de fiecare categorie de naratori, la care se adaugă distanţa – temporală, spaţială, religioasă, filosofică, morală – faţă de autor, personaje şi receptor); *naratarul* sau "cititorul din interiorul textului" (implicat sau înscris, încifrat sau ideal, model sau ficţionalizat, alter-ego al autorului sau al criticului); *povestirea ca materie primă a naraţiunii* (clasificabilă în funcţie de diversele tipuri de univers şi atmosferă); *intriga* (tipologii sau taxonomii determinate de tipul de erou); *motive* sau *nareme* (cele mai mici unităţi narative: legate sau libere, cruciale sau auxiliare, sistematice sau incidentale, statice sau dinamice + metodele de înşiruire a lor: antiteză, gradaţie, dez-

Scanned with OKEN Scanner

voltare incrementală, paralelism, juxtapunere, *encadrement*); *începuturi* (arbitrare, şocante, înşelătoare, tranzitive sau intranzitive, "reale" sau "fictive", *Ansatzpunkt* sau *mot-thème*, hilare, deliberat istorice, solemn-dedicate, impresionante, nobile, figurale, emblematice, anecdotice, proleptice, irelevante, metaforice) şi *sfîrşituri* (cruciale, de tip flux, circulare, paralele, incomplete, tangenţiale, panoramice, definitive, congruente sau incongruente, *happy-endings*, suspendate, intermediare, arbitrare/imperfecte, singulare sau multiple, responsabile sau iresponsabile); *timpul* (anterior, simultan sau o combinaţie a lor faţă de timpul verbelor naraţiunii, al autorului, al povestirii, al lecturii şi al universului reprezentat, caracterizat de ordine, frecvenţă şi durată, exterior şi interior/narat şi narativ); *spaţiu*, cadru sau loc (simplu, irelevant, imaginar sau caleidoscopic); *personaj* (*pratton* şi *ethos*, erou/antierou, *eiron/alazon*, *spondaios*-nobil/*pharmakos*-josnic, prototip, alegoric şi simbolic, universal, narator, confident, colectiv, observator/martor, centru de conştiinţă, *ficelle*, agent şi pacient); *structuri* alegorice şi simbolice. Prin R, în concluzie, ne confruntăm cu cel mai complex produs imaginativ-lingvistic al majorităţii culturilor "moderne" care, chiar dacă pare a-şi anunţa sfîrşitul prin autodevorare, rămîne o provocare fundamentală a vieţii şi imaginaţiei.

Cf. *ACŢIUNE; AGENT; EPIC; EROU; INTRIGĂ; MIMESIS; NARAŢIUNE; NUVELĂ; PERSONAJ; REFERENŢIAL; ROMANŢ.*

Etim. Din fr. *roman*; lat. pop. *romanic* (*us*) = "în felul «romanilor», diferit de al «francilor»"; "povestire în limba populară", "orice lucrare în limba romanică", spre deosebire de cele în latină (savantă).

SAv

ROMAN PICARESC

(e: PICARESQUE NOVEL; f: ROMAN PICARESQUE; g: PIKARESKER ROMAN, SCHELMEN ROMAN; i: ROMANZO PICARESCO; r: PLUTOVSKII ROMAN; s: NOVELA PICARESCA)

RP este parodia literaturii cavalereşti, pastorale şi sentimentale, care exalta aventurile extraordinare, desfăşurate într-o atmosferă stilizată şi artificială. **RP** apare în secolul al XVI-lea în Spania, unde îşi găseşte materia religioasă, socială şi morală. Eroul său este un *pícaro* (sau o *pícara*), adică un marginal sărac, vagabond simpatic, dar fără scrupule, expert în înşelătorii, care străbate spaţiul geografic dar, mai ales, diferite clase sociale, asumîndu-şi condiţii variate de viaţă. El poate proveni din categorii sociale diferite: nobil ruinat, care refuză să muncească din orgoliu, student, ţăran strivit de impozite, soldat demobilizat, lacheu, călugăr, cerşetor etc. Problematica picarescă este legată de contradicţiile societăţii aristocratice spaniole a timpului, în care abundă vagabondajul şi delicvenţa. Posibilii precursori ai genului sînt *Satyricon* de Petronius, *fabliaux*-urile medievale, *Romanul lui Renart*, istoria lui Panurge din *Pantagruel* de Rabelais, tragicomedia *Celestina* (1499-1502) atribuită lui Fernando de Rojas. În Spania, **RP** cele mai importante sînt: *Viaţa lui Lazarillo de Tormes* (1554) de autor anonim, *Viaţa lui Guzmán de Alfarache* (1559) de Mateo Alemán, *La pícara Justina* (1605) de Francisco López de Ubeda, *Viaţa scutierului Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, *Istoria lui Buscón* (potlogarul), 1626, de Francisco de Quevedo.

Definiţiile care limitează **RP** la problematica spaniolă nu ţin cont de influenţa sa din aria europeană, în secolele XVII-XVIII, făcînd abstracţie de experienţele germane (*Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen), franceze (*Istoria comică a lui Francion* de Charles Sorel, *Gil Blas* de Lesage, *Viaţa Marianei* şi *Ţăranul*

Scanned with OKEN Scanner

ajuns de Marivaux, *Jacques Fatalistul şi stăpînul său*, 1796, de Diderot) şi engleze (*Călătorul ghinionist sau Viaţa lui Jack Wilton*, 1594, de Thomas Nashe, *Pungaşul englez descris în Viaţa lui Meriton Latroon* de R. Head şi Fr. Kirkman, *Viaţa şi moartea domnului Badman* de John Bunyan, *Moll Flanders*, 1722, de Daniel Defoe, *Tom Jones*, 1749, de Henry Fielding, *Roderik Random* de Thobias Smollett, *Barry Lyndon*, 1856, de W. M. Thackeray).

Plasticitatea genului îi permite RP să exprime, implantat în alte ţări, mentalitatea altor naţiuni. În secolul al XVIII-lea, este concurat de romanul de ascensiune socială, cu care, uneori, se confundă (MHH). RP este la originea romanului realist şi de moravuri, care îl vor înlocui. Limitat istoric, RP tinde să dispară în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Unii critici (DSR, 4) recunosc marca picarescului în lucrări mai recente, precum *Pedro Sanchez* (1884) de José Maria de Pereda, *Căutarea* (1904) de Pio Baroja sau *Aventurile lui Augie March* (1953) de Saul Bellow.

"RP operează în principal cu cronotopul romanului de aventuri şi de moravuri" (MBL, 386); respectă o *schemă* obligatorie, prezentă în literatura spaniolă, dar şi în celelalte literaturi, fără modificări (*Gil Blas*) sau cu modificări minore (*Moll Flanders*, *Simplicius*). În general, modificările originale ale tehnicii picareşti (în *Ţăranul ajuns*, *Tom Jones*) se fac în raport cu această schemă iniţială:

❖ originea socială şi influenţa mediului, cu trei variante: origine umilă (viziune pesimistă asupra lumii); origine burgheză sau mic-burgheză, frecventă, mai ales, în secolul al XVIII-lea (optimism şi apologie a activităţii umane); copilul găsit, a cărui comportare nobilă şterge naşterea umilă (*Tom Jones*, *Viaţa Marianei*). Ultima posibilitate, care ilustrează morala aristocratică a originii, nu este, de fapt, decît varianta inversată a primei situaţii;

❖ educaţia neglijată şi tratamentul brutal la care este supus copilul, care îşi părăseşte mediul familial, de obicei între 9 şi 14 ani. Această etapă importantă, care marchează într-adevăr începutul romanului picaresc, este însoţită de exaltarea sentimentului de libertate şi de dorinţa de a cunoaşte lumea. Este, de fapt, ruptura cu naivitatea originară şi descoperirea realităţii. RP devine astfel un roman de *ucenicie* (RMC, 132-199), cu două experienţe importante: prima înşelătorie căreia personajul îi cade victimă; primul furt, determinat de necesitate sau de întîmplare. Întîlnirea cu *iniţiatorul* (picaro mai în vîrstă, cerşetor, tovarăş de nenorocire, femeie bătrînă etc.) pune capăt acestei etape: personajul devine un profesionist.

Povestirea se scindează apoi, sub acţiunea a trei elemente:

❖ itinerarul geografic, adesea simbolic, care marchează etapele unei ascensiuni materiale şi, uneori, spirituale;

❖ trecerea pe la stăpîni, prin funcţii sau roluri sociale diferite. Mediile străbătute pun în evidenţă aceleaşi personaje tradiţionale (clericul, nobilul, avarul, medicul, magistratul), obiect de satiră socială;

❖ povestirile intercalate: confesiuni ale personajelor secundare, biografii retrospective, digresiuni a căror unitate nu este asigurată decît de permanenţa personajului protagonist, devenit auditor.

Picaroul trebuie să treacă prin două *încercări* rituale:

❖ închisoare, loc dezgustător, populat cu fiinţe degradate, asimilat cu infernul, de la Guzmán la Moll Flanders, şi de care nu scapă nici Jacob (*Ţăranul ajuns*), nici Tom Jones. Este culmea decăderii, domnia arbitrarului şi a unei justiţii caricaturale;

❖ dragostea; RP este profund misogin; expresie a reacţiei burgheze împotriva spiritului curtean şi aristocratic, el preia temele farsei medievale tradiţionale. Picaroul este incapabil de galanterie, nu are încredere în femei, a căror duplicitate superioară îl înspăimîntă. Personajul feminin, *la pícara*, pare să în-

Scanned with OKEN Scanner

părtăşească aceleaşi prejudecăţi, mai mult sau mai puţin conştient.

RP nu este niciodată terminat; într-o carte deschisă, care cultivă ficţiunea autobiografică, personajul nu poate, desigur, continua povestirea propriei sale vieţi pînă la sfîrşit, asupra căruia lasă să planeze îndoiala: conversiunea sa morală poate fi anulată, soarta îi poate oferi schimbări neprevăzute, căci cîteva întrebări complementare par să stea la originea romanului picaresc: omul este liber? ce sens are rătăcirea sa pe pămînt? ce rol joacă destinul?

Literatura picarescă implică anumite convenţii de scriitură, printre care ficţiunea autobiografică şi ironia.

Tematica RP:

❖ accentul pus, în naraţiune, pe nivelul material al existenţei implică tema omniprezentă a *banilor*, ca motor al personajului şi al societăţii; instrument esenţial al mecanismului iluziei, banul diminuează celelalte valori;

❖ tema *sărăciei* sau a foamei îl constrînge pe erou să se prefacă, să fure sau să se înjosească. Necesitatea materială se suprapune celor spirituale şi sociale. RP se mai poate numi "epopeea foamei" (MBR2, 27);

❖ tema *călătoriei* şi a hoinărelii este determinată de dorinţa de a cunoaşte lumea, de a parveni, şi de un sentiment iluzoriu de libertate. De această temă depind fuga eroului (mascînd, adesea, absenţa de legătură logică între episoadele naraţiunii) şi întîlnirile întîmplătoare (care oferă soluţii facile în compunerea intrigii);

❖ tema *aparenţei* şi a iluziei, sau a metamorfozei, este legată de contextul social şi de vestimentaţie. Picaroul este, mai presus de orice, un virtuoz al aparenţelor;

❖ tema, esenţială, a *destinului* condiţionează răspunsurile date întrebărilor despre libertate, întîmplare, determinism, indiferenţa divinităţii faţă de oameni. Picaroul invocă norocul sau neşansa, ceea ce îl invită pe cititor să reflecteze asupra sensului existenţei: domnia determinismului absolut al originii (Quevedo) sau al voinţei divine (Mateo Alemán, Defoe), indiferenţa trufaşă a naturii, entitate care a scris totul pe "marele hrisov" (Diderot) sau care dispare, pentru a-l lăsa pe om să se afirme social, prin ambiţie şi voinţă (Marivaux).

Cf. *ROMAN, PICARESC.*

Etim. Din roman + picaresc (din fr. *picaresque*)

PSp

Scanned with OKEN Scanner

S

SATIRĂ

(e: SATIRE; f: SATIRE; g: SATIRE; i: SATIRA; r: SATIRA; s: SÁTIRA)

Originile cuvîntului S sînt nesigure – ca, de altfel, în parte, şi limitele exacte ori obiectivele sale complexe, fenomen căruia îi corespunde firesc varietatea formelor sale de expresie. Amestecarea unor poeme diverse, atît în ce priveşte conţinutul cît şi metrica, l-a dus pe Ennius (sec. III-II î.e.n.) la folosirea termenului *satira*, care avea tocmai înţelesul de "amestecătură" – un fel de *tutti frutti*. Pe de altă parte, cuvîntul a fost pus în legătură (cum menţionează Jürgen Brummack în PMR3, 601) atît cu saturnalele cît şi cu jocurile satirice.

În evoluţia de pînă acum, S a cunoscut un sens mai restrîns – acela de "specie" preponderent lirică – şi unul larg, de tendinţă literară, afectînd cele mai diferite genuri. În ambele situaţii, S se încadrează marelui domeniu al comicului de ale cărui procedee diverse se foloseşte cu precădere. Tendinţa "satirică" este astfel evidentă în specia lirico-epică numită îndeobşte S: împinsă dincolo de anumite limite, ea scoate însă textul din aria beletristicii, deoarece: "cu cît se face mai simţită o tendinţă ostilă intenţionată, care urmăreşte o suspendare fundamentală, cu atît mai mult se pune comicul în slujba S şi cu atît mai mult este formulată S ca expresie a unui sens – prin reprezentarea, într-un fel, negativă a unei negaţii, – cu atît se depărtează mai mult de literatură şi intră în domeniul denumit «literatură didactică»" (WKO, 535).

Independent, aşadar, de caracterul de "melanj" al conţinutului, S s-a concretizat în două forme de expresie mai caracteristice: prima, redactată numai în versuri, este numită "luciliană" (după Lucilius, sec. II î. e. n.) şi are ca înaintaş pe Ennius. Referindu-se la ea, BTT, 336 precizează: "În afara acestor genuri mici (balada, fabula), au existat întotdeauna genurile lirice de dimensiuni mijlocii, care ocupă un loc intermediar între lirică şi poem. Aşa au fost, la începutul secolului al XIX-lea, S, epistola, etc. Acum genurile acestea nu se mai cultivă şi studiul lor aparţine exclusiv istoriei literaturii"; la rîndul său, Erich Auerbach o delimitează astfel de comedie: "în S... prezentarea nu e atît de vastă, ci mai degrabă moralistă, urmărind criti-

Scanned with OKEN Scanner

ca unor trăsături vicioase sau ridicole bine determinate" (EAM, 34). Cea de a doua formă a S se numeşte "menippeică" (după Menippos din Gadara, sec. IV-III în. e.) şi în ea "amestecul" priveşte nu numai conţinutul ci şi conglomeratul formal foarte liber, de proză cu versuri, în care este concepută.

Într-o viziune cu totul personală, Northrop Frye a grupat S cu ironia într-o categorie de "*mitosuri* sau intrigi generice" – alături de alte trei "elemente narative pregenerice ale literaturii": comedia, "romanţul" şi tragedia. Dacă acestea trei reprezentau "mitosurile" primăverii, verii şi toamnei, S şi ironia constituiau împreună "mitosul" iernii, caracterizat, în primul rînd, prin realism. "În măsura în care putem vorbi de o «poziţie» proprie în cazul S, satiristul respinge teoria în favoarea practicii, metafizica în favoarea experienţei" (NFA, 290).

Obiectivele pe care le atacă satiricii comportă caracteristici ce ar putea contribui la situarea genului însuşi. Walter Rehm amintea că Schiller prezenta lucrurile, dintr-o perspectivă clasică, astfel: "«în S, realitatea ca neajuns este opusă idealului, în calitatea sa de realitate supremă... Realitatea este aşadar aci un obiect necesar al repulsiei»" (PMR3, 614). Acelaşi adevăr pare să fi fost reformulat de N. Frye: "De cîte ori «lumea de dincolo» apare în satiră, ea se prezintă ca o opoziţie ironică a propriei noastre lumi, o răsturnare a standardelor sociale acceptate" (NFA, 293). Şi pentru J. Brummack, în principiu, tot ceea ce se poate constitui într-o opoziţie poate servi S; ea îşi alege totuşi, de preferinţă, obiective "nefictive, recognoscibile"; cît priveşte mijloacele la care recurge, ele sînt toate cele care pot provoca rîsul, începînd cu parodia şi hiperbola, continuînd cu travestiul şi antiteza ş.a.m.d. În spatele cazului individual vizat, se află însă o trăsătură umană mai generală: "Nu există S care să atace un defect sau un viciu lipsit de valoare statistică şi nici nu există exemplu edificator, care să nu aibă cel puţin virtual o anumită frecvenţă istorică" (MRO1, 183).

Tocmai în funcţie de obiectul sau obiectele la care se referă, S poate fi mai mult sau mai puţin unitară; J. Brummack observă că dacă acest obiect are un aspect nelimitat, forma S devine şi ea laxă, transformîndu-se fie într-un catalog, fie într-un "pot-pourri". Între individual şi general, S poate să-şi schimbe preferinţele, în funcţie de contextul socio-cultural al momentului istoric în care e practicată. Astfel, în evul mediu, S vizează mai ales categorii şi clase sociale, remarcă W. Rehm; în vremea Renaşterii şi a Reformei, ea tindea să fie mai ales una personală. Romantismul a determinat-o să treacă de la pragmatic la un ideal utopic general; în a doua jumătate a secolului trecut este tot preponderent generală, ca S a epocii (PMR3, 613) – pentru ca apoi naturalismul s-o radicalizeze în expresie, iar unele romane ale secolului XX să-i adîncească latura ironică dizolvantă. În momentele în care a fost prea personală, S s-a expus mai accentuat perisabilităţii, pentru că "mare parte din conţinutul S bazată pe ură naţională, snobism, prejudecată şi ură personală se demodează foarte repede" (NFA, 282).

Plasînd-o în "mitosul iernii", în cadrul sistemului arhetipal din *Anatomia criticii*, N. Frye a procedat şi la o distingere a categoriilor S potrivit unei triade, în care criteriul istoric se îmbină cu cel axiologic. Au rezultat astfel trei "norme" sau "faze" ale S. Aceea a "normei inferioare" este S care în ciuda atacurilor dezlănţuite pe cele mai variate teme, vizînd marile păcate omeneşti, nu se simte totuşi capabilă să schimbe existenţa: "ea acceptă o lume care abundă în anomalii, nedreptăţi, neghiobii şi crime ca fiind totuşi permanentă şi nedislocabilă" (NFA, 284); "una dintre temele centrale ale acestui mitos este dispariţia eroicului" (NFA, 287); îi corespund îndeobşte parabolele biblice de tipul "David şi Goliath" şi predicile medieva-

Scanned with OKEN Scanner

le; e vorba, în genere, de o S "anti-intelectuală".

Faza mediană este una "analitică", intenţionînd să înlăture "balastul stereotipurilor, credinţelor învechite, spaimelor superstiţioase, teoriilor absurde, dogmatismelor pedante, modelor îngrăditoare şi al tuturor celorlalte fenomene care împiedică dezvoltarea liberă... a societăţii" (NFA, 294); este o S "în care eroul se refugiază într-o societate mai apropiată de gustul său, fără a încerca s-o transforme pe a sa". Este reprezentată în mod specific de romanul picaresc, care "este forma socială a ceea ce o dată cu *Don Quijote* se transformă într-o S mai intelectualizată" (NFA, 288). În acest stadiu, "satiristul demonstrează varietatea infinită a acţiunilor omeneşti, arătînd cît este de inutil nu numai a recomanda oamenilor ce să facă, dar şi de a încerca o sistematizare, ori a formula o schemă coerentă a acţiunilor lor" (NFA, 289).

A treia fază – "norma superioară" – aplică o "tehnică a dezintegrării": satiricul "priveşte adeseori viaţa printr-o perspectivă schimbată, avînd o logică şi o consecvenţă proprie. El ne va prezenta brusc imaginea întregii societăţi văzută fie printr-un telescop ca o lume de pigmei plini de vanitate şi ifose, fie printr-un microscop, sub forma unor giganţi hidoşi şi urît mirositori... Acest gen de S fantastică desfiinţează asociaţiile obişnuite, reducînd experienţa sensibilă la una dintre multele categorii posibile şi evidenţiind fundamentul ipotetic *als ob* al gîndirii noastre" (NFA, 296); bineînţeles că modelul acestei norme este Swift. La fel cu alte construcţii ciclice ale criticii lui N. Frye şi seria acestor "faze" ale S se susţine mai ales prin forţa ei sugestivă, rămînînd totuşi amendabilă.

Dacă S luciliană, în forma sa versificată, a cunoscut mai puţine variaţii în evoluţia de la Lucilius la Horaţiu şi Juvenal pînă la Ariosto, Boileau (care a elogiat genul atît în *Satira VII* cît şi în cîntul II al *Artei poetice*), Pope, Holberg sau Gr. Alexandrescu – S menippeică, datorită mult mai accentuatei sale libertăţi, a dat naştere unor texte foarte diverse şi, în orice caz, cu o circulaţie mai largă, depăşind sfera de curiozitate a păturilor intelectuale, cărora li se adresa cu prioritate celălalt tip de satiră. Titlul explicit de *Saturae Menippeae* a fost folosit mai întîi de Varro (sec. I în. e.); el a fost reluat, în 1594, de opera franceză colectivă, *Satire Ménippée*.

De particularităţile genului de S menippee s-a ocupat cu deosebire Mihail Bahtin, care a evidenţiat în ea "dialogismul interior" şi "carnavalescul" – trăsătură fundamentală, prin care se înrudeşte cu dialogul socratic. "S menippee a devenit unul din principalii purtători şi promotori ai viziunii carnavaleşti a lumii în literatura tuturor timpurilor, pînă în zilele noastre" (MBP$_2$, 157). Bahtin descoperă nu mai puţin de patrusprezece "principale particularităţi" în S menippee, printre care: accentuarea factorului "rîs" – comparativ cu dialogul socratic; libertatea "extraordinară" în plăsmuirea subiectelor, al căror fond "îl formează aventurile *ideii* sau ale *adevărului* în lume"; asocierea "fantasticului liber" cu "un naturalism de speluncă"; o "arhitectură triplană", transmisă S menippee medievale de către antichitate; un punct de vedere "de la înălţime"; "scandalurile şi atitudinile excentrice"; elementele de "utopie socială" (traduse prin vise sau călătorii neobişnuite); în fine, "tendinţa jurnalistică, publicistică, foiletonică, actualitatea ascuţită" (MBP$_2$, 164). Toate acestea îl determină pe Bahtin să conchidă, pe de o parte, asupra rolului S menippee "în dezvoltarea romanului vest european", pe de altă parte, asupra prezenţei unora dintre trăsăturile sale în romanele lui Dostoievski (care o depăşesc însă prin "polifonie").

Scanned with OKEN Scanner

Adeseori, în limbajul obişnuit – cîteodată însă chiar şi în cel critic – se face confuzie între S şi umor, considerate ca echivalente. Or, cu toate că, cel puţin la prima vedere, "graniţele între romanul satiric şi cel umoristic-comic nu pot fi determinate uneori limpede", cum observa W. Rehm (PMR3, 615) – în realitate, e vorba de două atitudini diferite, ce se folosesc totuşi de mijloace asemănătoare de obţinere a efectelor comice; nici S, nici umorul nu se identifică însă cu aceste mijloace. Poziţia filosofică şi etică a S se bazează pe nişte convingeri ferme, pe principii morale limpezi; satiricii judecă şi condamnă, siguri pe caracterul absolut al adevărurilor – aşa cum nu procedează niciodată umoriştii, care consideră că fac parte din aceeaşi familie cu cei de care rîd, fiind prin urmare convinşi de relativitatea multor defecte umane. Această importantă şi necesară distincţie care divide "imperiul comicului" (cum îl numea Louis Cazamian) în două domenii diferite a putut fi confirmată, între altele, de rezultatele studiului semasiologic întreprins de W. Schmidt-Hidding (WSH, 47). Ironia însăşi, care se bucură de un statut special printre mijloacele de a provoca rîsul (ori doar surîsul), fiind utilizată, în forme diverse, atît de S cît şi de umor, se deosebeşte de amîndouă: "Distincţia cea mai importantă între ironie şi S o constituie faptul că S este ironie militantă: normele sale morale sînt relativ clare şi ea presupune anumite standarde faţă de care se măsoară grotescul şi absurdul" (NFA, 281).

Cf. *COMEDIE; COMIC; IRONIE; ROMAN PICARESC; UMOR; VORBĂ DE DUH...*

Etim. Din lat. *satura* = "amestecătură".

VPn

SEMANTICĂ

(e: SEMANTICS; f: SÉMANTIQUE; g: SEMANTIK; i: SEMANTICA; r: SEMANTIKA; s: SEMÁNTICA)

Termenul S apare la jumătatea secolului al XVI-lea, dar intră în uz curent în lingvistică din anul 1883 prin M.Bréal, care formulează principiile S *diacronice* ca ştiinţă care studiază sensurile cuvintelor. În prima jumătate a secolului al XX-lea, S s-a cercetat mai mult în plan sincronic prin punerea în evidenţă şi analiza cîmpurilor semantice, numite cîmpuri noţionale. J. Trier a folosit paralel abordarea semasiologică şi onomasiologică, numind domeniul S *lexicologie* sau S *lexicală* şi stabilind că unitatea lui de bază este cuvîntul. Această perspectivă de studiu urmărea scopuri taxonomice, lăsînd, totuşi, descoperită structura imanentă a limbii.

În 1938, prin *Foundations of the Theory of Signs*, Ch.Morris include S în *teoria semnelor* ca parte componentă a acesteia, ce priveşte nu doar semnele lingvistice, ci orice fel de semne comportînd o semnificaţie. Astfel, S devine parte a *semioticii*, alături de *sintactică* şi *pragmatică*, şi, aşa cum sună definiţia cea mai cuprinzătoare pe care i-a dat-o Ch. Morris, ea "se ocupă de raportul semnelor cu designatele lor şi cu obiectele pe care le denotează sau le pot denota". Definiţia lui Morris pune în evidenţă faptul că S are ca obiect descrierea oricărui ansamblu semnificant, că ea este teorie a *actului de semnificare*, a actului prin care semnele semnifică, sensul nemaifiind văzut ca entitate, fie ea şi evoluînd în diacronie, ci ca "întrebuinţare". Ordinea semantică se identifică, după momentul Morris, cu lumea enunţării şi cu universul *discursului*, semanticul rezultînd dintr-o activitate a *locutorului* care pune semnul în acţiune.

Plecînd de aici, s-a făcut distincţie între S şi *semiotică*, între S şi *semiologie*. S şi *semiotica* disting două domenii de sens care cer alt nivel de validare: se-

Scanned with OKEN Scanner

manticul se cere *înţeles*, semioticul-*recunoscut*. *Semiologia* abordează limbajul sub aspectul lui semnificant, ea referindu-se la semnificaţi, S vizează conţinuturi (semnificaţii), pornind de la aspecteie semnificante.

Prin obiectul ei, S se plasează în punctul de întîlnire dintre complexitatea istorică obiectivă pe care o studiază (producerea de discurs) şi complexitatea istorică a lumii care se reflectă în această realitate. S are, deci, ca domenii conexe, logica, teoria cunoaşterii, sociologia, psihologia, antropologia.

Ch. Morris distingea o S *pură* şi o S *descriptivă*.

I. S *pură* elaborează terminologia şi teoria necesare pentru a vorbi despre dimensiunea semantică a semiozei. Ea reuneşte, printr-o relaţie de presupoziţie, două limbaje: un limbaj descriptiv sau translativ, în care semnificaţiile din limba-obiect vor putea fi formulate, şi un limbaj metodologic ce defineşte conceptele şi le verifică coeziunea internă.

II. S *descriptivă* se ocupă de manifestările reale ale dimensiunii semantice a semiozei. Ea identifică *legea semantică* (sau *regula semantică*) ce guvernează condiţiile designaţiei şi stabileşte clasa sau genul denotaţilor. Regula elementară (enunţată de *Morris*) este tratată şi ca *regulă empirică a sensului* ce ordonează atît mijloacele de semnificare ca atare, cît şi combinatoria lor, conexîndu-se S cu *sintaxa* (vezi H.Reichenbach, *Experience and Prediction*, Chicago, 1938, K. Aidukiewicz, *Sprache und Sinn*, în *Erkenntnis*, vol. IV, 1934 sau R. Carnap, *Logical Syntax of Language*, Vienna-London, 1937). Datorită faptului că S descriptivă indică explicit semnele ca designate de obiecte şi situaţii, deci ca raport ce nu poate exista fără reguli semantice de folosire, ea include şi noţiunea de *interpret*, noţiune în care S se întîlneşte cu *pragmatica*. S descriptivă stabileşte reguli semantice de folosire pentru semnele indiciale, iconice, pentru simboluri şi pentru propoziţii.

Căutînd unitatea minimă semantică, S a pus în evidenţă structura gîndirii, dincolo de forma externă a limbajului pe care ea îl studiază. S s-a apropiat astfel de logică şi de filozofia limbajului. Unităţile semantice elementare au primit nume diferite de la o orientare semantică la alta, de la un semantician la altul. Astfel, L.Hjelmslev numea aceste unităţi *figuri*, considerînd că ele funcţionează la două nivele: la nivelul *conţinutului* şi la nivelul *expresiei* (vezi *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore, 1953); H. S. Sørensen le numeşte *semne indefinibile* (*indefinibilia*) sau *atomi semantici* (cf. *Wordclasses in Modern English*, Copenhagen, 1958), în timp ce Anna Wierzbicka foloseşte pentru aceeaşi realitate termenul *primitive semantice* (cf. *Semantic Primitives*, Frankfurt a.M.) 1972, iar M.Bierwish – *sensuri elementare* sau *universale semantice* (cf. *Some Semantic Universals of German Adjectivals*, "Foundation of Language", 3, 1967). Toate aceste noţiuni sînt echivalentul lingvistic pentru *ideile umane* care formează ceea ce Leibniz numea "Alphabetum Cogitationum humanorum" (cf. *De organo sive arte magna cogitandi*), adică dicţionarul minimal de bază al tuturor limbilor, *universalele limbii*. Toţi termenii amintiţi vizează o *lingua mentalis*, universală care diferă de *lingua vocalis*, particulară. *Lingua vocalis* (în mii de variante cunoscute pe pămînt) ar reprezenta o traducere din lingua mentalis, adică o particularizare a sensurilor elementare al căror număr variază între zece şi douăzeci. Între aceste sensuri: a vrea, a simţi, a gîndi, a spune, a fi o parte din ceva, ceva, cineva, lume, eu, tu, timp, spaţiu etc.

Încă Descartes semnala că unităţile semantice elementare trebuie să se exprime pe sine şi să reprezinte componentele ultime ale lumii. Ulterior, acestor condiţii ale regimului de elementaritate semantică li s-au mai adăugat: unităţile semantice elementare trebuie să fie expresia particularităţilor înnăscute ale organismului uman, ale aparatului său perceptiv, să nu aibă un carac-

Scanned with OKEN Scanner

ter arbitrar, să corespundă unor cuvinte sau expresii reale din limbile naturale, să fie cunoscute de toţi vorbitorii unei limbi, să poată fi folosite în interpretarea mai multor expresii şi la descrierea tuturor raporturilor semantice dintre expresii (cf. M.Bierwish, *op.cit.*; Anna Wierzbicka, *op.cit.*).

Cuvintele şi expresiile care gravitează în jurul acestor sensuri elementare, atomice, formează *cîmpuri semantice*. Cîmpul semantic este un sistem semantic ce nu poate fi definitiv descris, el evoluînd istoric şi modificîndu-se pe măsură ce mesaje noi apărute introduc în el, sau între el şi alt cîmp semantic, noi lanţuri conotative. Cîmpurile semantice dau formă unei culturi şi sînt expresia unei organizări determinate a lumii ca viziune. Prin aceasta, S intră în conexiune cu istoria, cu tipologia culturilor şi cu istoria mentalităţilor.

În deceniul al VII-lea al secolului nostru, s-a afirmat S *structurală*. Ea s-a orientat în special spre limbajul verbal, considerînd că planul de expresie a limbii este format din particularităţi diferenţiale şi că acestor particularităţi ale *semnificantului* trebuie să le corespundă *particularităţi ale semnificatului* (tratate ca indici diferenţiali şi ca sensuri). Astfel, studiul semnificatului unităţilor lexicale manifeste (morfeme) se bazează pe diviziunea lor în unităţi minimale care se numesc *sememe* sau *indici semantici*. Cum remarca Umberto Eco, S structurală "a fost prima care şi-a propus sarcina ambiţioasă de a elabora un sistem al formei conţinutului" (UET, 101), reuşind deocamdată să circumscrie doar subsisteme restrînse şi avînd încă foarte mult de făcut pentru a putea pune în lumină structurile imuabile şi universale ale semnificatului. Impasul acesta la care a ajuns S structurală este dictat de condiţia însăşi a S limbajului verbal care nu poate fi concepută fără un fundal semiotic general, format din diverse coduri interconexate, şi fără a pleca de la premiza că un *semem* posedă şi conotaţii străine de sistemul semiotic în care este exprimat semnificantul (UET, 138).

Proiectul S structurale, aşa cum o mărturiseşte A. J. Greimas, era să "stabilească, utilizînd categorii modale, o tipologie a modurilor de existenţă a microuniversurilor semantice sub forma structurilor actanţiale simple" (AGS_1, 133). Descrierea microuniversurilor semantice numite *structuri elementare* necesită, pentru semanticianul structuralist, trei operaţii: 1. suprimarea discursului; 2. inventarul secvenţelor discursive (dislocarea discursului linear în inventare de mesaje); 3. formalizarea sememelor (AGS_1, 139).

Considerînd irealizabil proiectul unei S generale, N. Chomsky şi adepţii săi optează pentru o ştiinţă "regională" a semnificării, în care importantă este producerea de enunţuri şi de cîmpuri de enunţuri şi transformarea acestora (cf. N. Chomsky, *Sintactic Structures*, 1957). S. generală postulează că elementele prime ale perspectivei generative constau din forme logico-semantice, pe baza cărora, prin transformări, iau naştere formele de suprafaţă ale sensului. După cum se vede, şi S generală manifestă interes pentru *universalii*, dar realizările ei actuale rareori depăşesc particularul.

Din punctul de vedere al perspectivei din care este privit actul semnificării, S poate fi:

1. S *logică* – ramură a semioticii care studiază sensurile semnelor din limbajele logice artificiale;

2. S *filozofică* – ramură a semioticii care se ocupă de valoarea de adevăr a enunţurilor şi de diferite tipuri de acte locuţionale sau acte ale vorbirii;

3. S *lingvistică* – ramură a semioticii care studiază sensurile cuvintelor şi sintagmelor din limbile naturale. A. Schaff consideră că S lingvistică are ca obiect nu relaţia cuvintelor cu designatele lor, ci "istoria semnificaţiilor, apariţia şi variaţiile acestora, precum şi legile după care se produc" (ASI, 20).

Scanned with OKEN Scanner

4. S *generală* – care, după AGS1, 68, "descrie orice ansamblu semnificant, sub orice formă s-ar prezenta el şi independent de limba naturală". S generală presupune un limbaj epistemologic şi analiza condiţiilor de validitate a descrierii semantice care trebuie să dea seama de realitatea pe care o descrie. Această descriere trebuie să menţină coerenţa modelului în construcţie şi să atingă generalitatea.

5. S *poetică* studiază modul de semnificare a textului poetic. În 1919, V.Jirmunski considera S poetică ramură a *poeticii* care "studiază sensul cuvîntului (devenit temă poetică)", modificarea acestuia prin deviere şi modalitatea de conexare a temelor verbale pe orizontala textului. În consecinţă, poeticianul rus stabileşte că sarcina S poetice este de a elabora o teorie a tropilor şi a sintaxei textului poetic.

Tot Jirmunski observa că într-un text literar funcţia referenţială se exercită de la semnificant la semnificant, pe orizontală, axa orizontală fiind însă organizată într-o etajare de structuri: structuri lingvistice, stilistice, tematice, lexicale, ritmice, etc. S poetică s-ar situa, atunci, la diferite nivele pe care funcţionează subdiviziunile ei: S sunetelor, S sintaxei, S semnificaţilor lexicali, S ritmului etc. Există chiar o S a grafiei pe care au pus-o în evidenţă în practica lor poetică poeţii moderniști. S poetică se mai numeşte şi S secundă, de grad superior sau S cu superfuncţie semnică (MCP, 113).

Semnificanţii care relaţionează pe orizontala textului poetic sînt variante ale aceleiaşi semnificaţii ce se prezintă ca un continuum, spre deosebire de celelalte semnificaţii care au un caracter discret. Continuumul semnificaţiei poetice nu exclude comunicarea stratificată şi diferite parcursuri semnificative ale textului poetic despre care vorbea I. Lotman în ILL. Dacă pentru textul liric S poetică are în vedere transformări ale semnificaţiei prin metaforizare, pentru textul narativ, aşa cum o demonstrează gramaticile narative de extracţie franceză şi italiană, S poetică urmăreşte transformări ale semnificaţiei prin narativizare. Plecînd de la această constatare, A.J.Greimas şi Tz.Todorov disting o S *discursivă* şi o S *narativă*.

S discursivă se ocupă de traducerea structurilor semiotice şi narative în discurs ca totalitate de proceduri de stabilire a actanţilor, timpului şi spaţiului.

S narativă se consideră instanţa de actualizare a sensurilor ca valori în forme ale sintaxei narative la nivelul de suprafaţă al textului.

Se mai vorbeşte de o S *de bază* care face inventarul categoriilor de seme pe care subiectul actului discursului le poate folosi ca sisteme axiologice virtuale şi ale căror semnificaţii se actualizează prin asociere cu subiecţii doar la nivelul *naraţiunii*. S de bază operează cu structuri elementare axiologice, structuri de ordin paradigmatic care pot fi traduse în formă sintagmatică datorită unor operaţii sintactice. Aceste structuri mai sînt numite *teme poetice*. Prin operaţiile sintactice, structura semantică elementară poate primi o formă sintagmatică (cf. AGD).

Cf. *SINTAXĂ; LOCUTOR; DISCURS; SEMEM; INDICE; CÎMP SEMANTIC; SENS ELEMENTAR; SEMNIFICAŢIE; SEMNIFICAT; SEMIOZĂ.*

Etim. Din gr. *sema* = "semn"; *semantikos* = "care semnifică".

LCt

SEMNAL

(e: SIGNAL; f: SIGNAL; g: SIGNAL; i: SEGNALE; r: SIGNAL; s: SEÑAL)

S sînt unităţi de transmisie care pot fi măsurate cantitativ, indiferent de semnificaţia lor posibilă. De calităţile fizice ale S şi de posibilitatea lor de producere şi de transmitere se ocupă teoria comunicării sau teoria informaţiei în sens re-

strîns. Un S poate fi un stimul care nu semnifică nimic, dar provoacă sau solicită ceva. De exemplu: S electrice cuprinse într-un cod ce reduce posibilitatea de zgomot, S olfactive cu valoare de indici chimici, S rutiere etc.

A. Schaff stabilea următoarele caracteristici ale S:

1. semnificaţia S este totdeauna fixată arbitrar pe baza convenţiei unui grup de oameni;

2. S are scopul de a modifica sau opri o activitate anumită;

3. S apare temporar şi totdeauna în legătură cu o activitate determinată (ASI, 200). La aceste caracteristici s-ar mai putea adăuga:

4. producerea unui S implică, în primul rînd, un efort fizic ca act de emitere (travaliu de a semnaliza şi de a alege între S care trebuie combinate între ele pentru a alcătui un cod);

5. un S se lasă totdeauna raportat fără ambiguitate la un singur sens, transmiterea lui fiind bazată pe alegerea unei alternative Da-Nu. S este, deci, un indicator care poate fi pus în mod univoc într-un plan distinct al semioticii.

Semiotica se ocupă şi ea de S ca de un prag inferior al ei, în care fenomenele semiotice pot lua formă din ceva care nu este încă semiotic. Acest prag face legătura între universul S şi universul semnelor. Din această perspectivă a pragului semiotic, Umberto Eco numeşte S "unitate pertinentă a unui sistem care poate deveni sistem de exprimare organizat pentru un conţinut, dar care ar putea să rămînă doar un sistem de elemente fizice lipsite de funcţia semiotică" (UET, 35). S constau din unităţi discrete segmentate sau pot forma secvenţe de expresie, mesaje, texte (vezi S morse). În ultimul caz, S dobîndeşte mărci sintactice de care se ocupă *teoria codurilor*. În teoria codurilor, nivelul expresiei semnalului se prezintă ca organizare formală a unui continuum material cu unităţi-tip ce-şi generează ocurenţele concrete.

Pentru a fi convertite în semnificaţie, S trebuie să comporte o corelaţie cu un conţinut (sau o funcţie) cu caracter de semn, adică să aibă loc transformarea *schimbului* de S în *comunicare*. Transformarea aceasta are loc atunci cînd producerea de S nu determină numai natura lui de S, ci şi recunoaşterea conţinutului exprimat, deci replica. În care caz, replica este un tip de conţinut, iar S devine SEMN. Modul de mai sus de producere a S interesează *semiotica*.

Textele artistice folosesc şi ele unităţi discrete sau S, analizabile cantitativ, statistic: măsuri, relaţii de textură, linii, puncte, intervale, metri, cezuri, litere repetate, intensităţi de accente etc. În textul artistic, aspectul fizic al S dobîndeşte o funcţie estetică, semnificantă, pentru că în artă, materia însăşi devine importantă semiotic şi comunică un sens.

Cf. *SEMN; SEMIOZĂ; SENS; SEMIOTICĂ.*

Etim. Din fr. *signal* (după *semn*)

LCt

SINCRONIE

(e: SYNCHRONY; f: SYNCHRONIE; g: SYNCHRONIE; i: SINCRONIA; r: SINHRONIA; s: SINCRONÍA)

S reprezintă "descrierea" elementelor pertinente ale unui cod" (TDS, 235). În perspectiva sincronică, un fenomen este examinat în raporturile sistematice pe care le întreţine cu alte fenomene de acelaşi tip, independent de evoluţia lor istorică.

Termenul S este folosit, în general, în opoziţie cu termenul *diacronie*, mai ales în lingvistică. Lingvistica sincronică sau structurală se interesează de funcţionarea efectivă a unei limbi, într-un anumit moment al dezvoltării sale. Limba este considerată ca un tot ale cărui elemente constitutive sînt în corelaţie. Dacă "or-

Scanned with OKEN Scanner

ganizarea sincronică a unei stări a limbii poate fi stabilită independent de orice cercetare diacronică", studiul diacronic trebuie "să se sprijine pe o cunoaştere prealabilă a organizărilor sincronice" (ODD, 184).

S îşi găseşte o largă aplicare şi în alte domenii: antropologie, studiul miturilor, analiza textului literar. Morfologia şi sintaxa unei opere se situează la nivel sincronic, în timp ce semantica şi pragmatica trimit la nivelul diacronic. Analiza transformaţională a romanului, propusă de Julia Kristeva, este, în prima sa fază, o cercetare sincronică a unei singure structuri discursive. Ea descrie "mutaţiile enunţului (romanesc) în cadrul unui text închis, fără a se preocupa de procesul diacronic ce a produs acest cadru" (JKT_1, 18). Discursul romanesc va dobîndi şi o dimensiune diacronică, graţie conceptului de intertextualitate.

În teoria genurilor, studiul sincronic se referă la ierarhizarea diverselor trăsături distinctive ale unui gen şi la confruntarea dintre genurile aceleiaşi epoci (cf. PLP, 329). Pentru a urmări sistemul de lectură al unei perioade literare se poate ajunge la "o serie de tăieturi sincronice" (PLP, 336) în structura perioadei respective.

Cf. *DIACRONIE; STRUCTURĂ; STRUCTURALISM; COD; GEN.*

Etim. Din fr. *synchronie;* lat. *synchronus;* gr. *syn* = "simultan" + *khrônos* = "timp".

ASr

SINECDOCĂ

(e: SYNECDOCHE; f: SYNECDOQUE; g: SYNEKDOCHE; i: SINÈDDOCHE; r: SINEKDOHA; s: SINÉCDOQUE)

S este astăzi definită, în general, ca o figură ce modifică extensiunea unui cuvînt, în sensul amplificării sau descreşterii. Funcţionarea ei este deci explicată la nivel logico-semantic, unde anumite seme sînt suprimate sau adăugate, prin aceste operaţii producîndu-se o creştere sau o diminuare în extensiunea termenului. Astfel a fost definită figura de către grupul de retoricieni din Liège, pentru care ea este unul dintre metasememele fundamentale, obţinut prin două din cele patru operaţii retorice, prin adjoncţiune sau prin suprimare. Concepţia extensivă despre S a fost îmbrăţişată şi de unii specialişti de formaţie tradiţională, precum Albert Henry, pentru care ea "substituie unui cuvînt un termen cu extensiune diferită" (AHM_1, 19), şi Henri Morier, care arată că ea "operează într-un ansamblu extensiv, numind pe unul din termenii unui raport de includere pentru a-l exprima pe celălalt" (HMR, 1056).

În viziunea clasică, pentru care contau efectele de sens şi nu operaţiile logice (cf. PRM, 256), S se obţine, de cele mai multe ori, prin exprimarea părţii pentru a desemna întregul sau a speciei pentru a desemna genul (distincţia aceasta a S "fizice" şi a celei "categoriale", formulată în era modernă de către Beauzée, e o moştenire primită din antichitate, de la Cicero, cf. TTS, 141). Au fost frecvent admise şi variantele inversate: după abatele Girard, S "spune mai mult pentru mai puţin, sau mai puţin pentru mai mult" (cf. JMI, 149-150). Alteori, dimpotrivă, S apare fundamentată exclusiv pe principiul *pars pro toto*, aceasta nu numai la Beda (cf. HMR, 1056), ci şi la Tudor Vianu (TVP, 103) şi Bernard Pottier (BPL, 515). Pentru Morier însă, S are o sumedenie de specii, după tipul de "includere într-un ansamblu extensiv": cînd are loc o "focalizare într-un ansamblu mai mare", S e "crescătoare" (subspecii se alcătuiesc numind partea pentru unitate, ansamblul minor pentru cel major, unitatea pentru ansamblu, tipul generator pentru fiinţele concrete în generalitatea lor, unitatea de bază pentru esenţa ansamblului şi reprezentînd simbolic ansamblul); cînd focalizarea are în

vedere "un punct sau o regiune", S e "descrescătoare" (subspecii: ansamblul pentru subansamblu sau element, unitatea pentru una din părţile ei, reducerea la unitatea prin excelenţă, reducerea cîmpului de aplicare a unei calităţi); cînd există o focalizare aproximativă, S este "elastică" (subspecii: numirea numărului determinat pentru cel nedeterminat, a celui nedeterminat pentru cel determinat) (HMR, 1056-1070). Multe dintre aceste specii comportă efecte psihologice: S crescătoare "colorează" stilul, uneori degradînd obiectul, alteori înnobilîndu-l sau ridicîndu-l la rangul de excepţie (HMR, 1071). O clasificare de orientare tradiţională e aceea a lui GDE, care enumeră următoarele tipuri de S: partea pentru întreg, singularul pentru plural, întregul pentru parte (genul pentru specie, materia pentru obiectul făcut din ea), cantitatea determinată pentru cea nedeterminată, însuşirea pentru obiect, instrumentul pentru cel care-l foloseşte (GDE, 189-190).

La Grupul din Liège, figura are două aspecte: S "particularizantă" (Sp), mai frecventă, operează o adjoncţiune simplă de seme, în timp ce S "generalizantă" (Sg) produce o suprimare parţială în semele unui termen, suprimare care antrenează creşterea extensiunii lui şi-i conferă aerul de generalizare şi abstracţie. Ambele specii au, la rîndul lor, subdiviziuni, după cum "descompunerea semantică" prezidînd operaţiile este de tip atributiv (Σ) sau ditributiv (π). O Sg de tip Σ poate să păstreze semele "esenţiale" (de exemplu: "armă", pentru "pumnal"), sau să le suprime ("obiect", pentru "armă"); Sg de tip π e mai rară ("omul luă o ţigară"). Între Sp, comun rămîne tipul π ("pînză", pentru "vas cu pînze"), în timp ce tipul Σ e mai puţin definit: " a scrie «pumnal» acolo unde «armă» ar fi fost de ajuns este oare o figură?" (JDR1, 150-154).

Apropierea dintre S şi alţi doi tropi fundamentali, metafora şi metonimia, a fost remarcată în repetate rînduri. Spre deosebire de metaforă, S şi metonimia nu produc un "transfer analogic" (TVP, 103), nu operează o "intersectare" între termenul comparat şi etalonul său, ci o "includere" (HMR). În optica Grupului de la Liège, deşi metafora reprezintă figura prin excelenţă – de unde iniţiala ei lină μ aleasă ca emblemă a acestui corp de cercetători –, ea nu este decît un produs al S, a două S în fapt, una generalizantă şi una particularizantă, căci se defineşte ca semem obţinut prin suprimare-adjoncţiune parţială.

Cele mai numeroase discuţii s-au dus însă în legătură cu raporturile S cu metonimia. Conform tradiţiei retorice, Dumarsais afirma că în S "legătura dintre obiecte (...) ca întregul şi partea (...) nu este un simplu raport, ea este mai intimă şi mai dependentă", iar în metonimie "obiectul al cărui nume îl împrumutăm subzistă independent", ca în relaţia cauză-efect şi conţinător-conţinut (CDT, 94). De la Quintilian, a ajuns pînă la noi paralela dintre opoziţia între metonimie şi S de o parte şi, de cealaltă, calitate şi cantitate. HMR vorbeşte, în plus, despre diferenţa comprehensiune-extensiune, iar GDE despre contiguitate logică, diferită de cea materială; cînd este urmărită valoarea, detaliul inedit ori evocator, efectul de surpriză, umorul ori ironia, Morier observă apariţia "S metonimice": şi în situaţii mai simple, de altfel, o figură ca "vizonul meu" este atît o S numind ansamblul pentru parte (animalul pentru blană), cît şi o metonimie (evocînd animalul pentru obiectul făcut din el mantoul) (HMR, 751-1069). În unele cazuri, S este văzută ca o varietate a metonimiei (BTT, 80-81, GDE, GLM, 45). Tradiţional delicată deci, deosebirea celor două figuri a ajuns aproape să nu mai funcţioneze la S. Ullmann şi R. Jakobson. Studiind exprimarea patologică, acesta din urmă opune metaforei, care operează metalingvistic, la nivelul relaţiilor de "similaritate", numai metonimia, legată de "menţinerea ierarhiei unităţilor lingvistice", la nivelul relaţiilor de "contiguitate" (RJE, 43-68). Într-o asemenea optică, S apare ca o simplă

Scanned with OKEN Scanner

varietate de metonimie, precizează JDR_1, care descifrează în unele metonimii date ca exemplu de Jakobson, S particularizante. Pentru M. Le Guern, suprapunerea celor două figuri are loc numai în cazul părţii şi întregului, nu şi în aceea a genului şi speciei, deoarece numai prima produce o "alunecare de referinţă" şi o "elipsă a enunţului" comparabile cu acelea din metonimie (cf. PRM, 283). Din altă pespectivă, JDR_1 defineşte metonimia ca suprimare-adjoncţiune completă, spre deosebire de metaforă, unde aceeaşi operaţie este parţială, şi de S, în care are loc fie o suprimare, fie o adjoncţiune semantică.

În legătură cu raportul întreţinut de S cu alte figuri, mai puţin prestigioase, se poate afirma că este general admisă asimilarea antonomazei şi catachrezei cu S.

Prin covîrşitoarea prezenţă ori, dimpotrivă, prin lipsa din diversele modele retorice, prin varietatea tipologiilor propuse, S a constituit dintotdeauna – alături de metaforă şi metonimie – unul din reperele figurate cele mai fascinante. Adăugate celor mai vechi, divergenţele de opinie actuale se numără printre cele mai evidente contribuţii la patrimoniul reflecţiilor despre figurile de stil.

Cf. *ANTONOMAZĂ; CATACHREZĂ; METAFORĂ; METONIMIE.*

Etim. Din fr. *synecdoque* < lat *synecdoche*; gr. *synekdoche* = "cuprindere la un loc", "implicare".

MCp

SKAZ

(e: STORY; f: DIT; g: ICH-ERZÄHLUNG; i: RAGIONE; r: SKAZ)

Teoria S s-a conturat în deceniul al doilea şi al treilea al secolului nostru cînd în Germania (K. Friedman şi K. Forstreuter) şi în Rusia (B. Eichenbaum, I. Tînianov, V. Vinogradov, M. Bahtin) poeticieni şi stilisticieni şi-au pus problema felurilor şi funcţiilor povestitorului în textul narativ. S-a constatat, cu acest prilej, că narator poate fi şi altă persoană decît eul autorului. Pentru această persoană se stabilea regimul de povestitor nominalizat sau subînţeles care are o manieră proprie de vorbire. Introducerea acestui tip de narator s-a considerat procedeu narativ, numit de germani *Ich-Erzählung* şi de ruşi *skaz.* (de la *skazat'* = a spune, a vorbi). Trăsătura definitorie a acestui procedeu este considerată orientarea spre naraţiunea de tip oral ca mijloc de a opune, prin intonaţie, sintaxă, lexic, naraţiunea de tip "neprofesional" naraţiunii literare a autorului. Particularităţile lingvistice ale S au avut deci un rol determinant în identificarea lui ca procedeu narativ. (cf. B. Eichenbaum, *Literatura*, 1927). Lărgind cadrul discuţiei, cercetătorii au constatat că apelul la procedeul S este motivat şi de dorinţa scriitorilor de a depăşi tradiţia narativităţii, pe care o simt conservatoare, şi de a propune un nou erou, neaparţinînd culturii livreşti, un erou pentru care principala marcă este gesticulaţia verbală ce face palpabilă "fiziologia cuvîntului" (cf. I. Tînianov, *Literaturnoe segodnia*, 1924). În lucrarea MBP_2, Mihail Bahtin pune în evidenţă semnificaţia istorică şi socială a S ca modalitate de a introduce, prin naratorul "neprofesionalizat", nu numai un nou material lingvistic, dar şi un material de viaţă ţinînd de medii sociale, etnografice şi stilistice insolite, ca posibilitate de a avansa noi poziţii axiologice şi noi puncte de vedere, toate necesare autorului. Revenind la autor şi la raportul lui cu naratorul, Bahtin va nuanţa consideraţiile asupra "independenţei" S în raport cu cuvîntul auctorial, subliniind natura difonă şi bilingvă a S. Oralitatea şi apartenenţa exclusivă a naraţiunii de tip S la un narator "străin" se dovedeşte a fi iluzorie, căci poziţia autorului este prezentă mereu dincolo de

evidenţa procedeului. Tot M. Bahtin opina că, prin intonaţia sa, S este orientat direct spre cititorul-locutor, care, în această calitate, devine componentă a textului narativ.

Prin caracterul său difon şi bilingv, S se apropie de *stilizare* şi *parodie*, cu deosebirea că S foloseşte totdeauna forme lingvistice şi stilistice "neliterare", în timp ce parodia şi stilizarea presupun raportarea la un sistem literar sau la un stil literar dat.

Se disting două forme de S:

1. naraţiune la persoana I din partea unui narator bine definit şi diferit de autor, care se orientează spre limbajul oral direct;

2. naraţiune care nu presupune povestirea la persoana I şi nici un narator bine definit în raport cu autorul. Această formă de S este mai aproape de naraţiunea literară "auctorială", dar, aşa cum demonstrează analiza lui M.Bahtin pe textele lui Dostoievski, ea oferă cele mai multe posibilităţi de "joc" cu cuvîntul străin.

Prezenţa S în corpul unei naraţiuni poate să difere de la caz la caz, uneori S dobîndind evidente funcţii compoziţionale. O operă poate fi construită în întregime pe baza S, pe "stranietatea" naratorului, ea fiind percepută lingvistic şi stilistic în contrast cu norma literară admisă. O altă operă poate conţine indici auctoriali minimali, alături de S, fapt care face atent cititorul asupra distanţei autorului faţă de materialul narat (cf. cele două *Cuvinte înainte* ale autorului din romanul *Un erou al timpului nostru* de M. I. Lermontov). În sfîrşit, cuvîntul auctorial poate încadra S sub forma prologului şi a epilogului în care intră mari secvenţe ale cuvîntului auctorial.

Nu putem vorbi de S întotdeauna cînd în naraţiune intervine alt povestitor decît autorul. Cuvîntul povestitorului "neprofesionist" poate să nu difere de cuvîntul auctorial, ca în *Prima iubire* de I.S. Turgheniev sau în *Casa cu mezanin* de A.P.Cehov; în cazul acesta nu vom putea vorbi de S.

În ultimă instanţă, S se dovedeşte a fi o formă specifică a cuvîntului auctorial menită a crea iluzia prezenţei directe a cuvîntului străin, în specificitatea lui lingvistică, psihologică, socială, axiologică, şi a etala povestirea în sine, ca act de comunicare vie între povestitor şi ascultător.

Cf. *AUTOR; DISCURS REPRODUS; NARATOR; POVESTIRE; PUNCT DE VEDERE.*

Etim. Din r. *skaz* = "poveste", "pildă".

LCt

SONET

(e: SONNET; f: SONNET; g: SONETT; i: SONETTO; r: SONET; s: SONETO)

Avînd în vedere bogăţia variantelor, este greu de vorbit despre S ca organizare stabilă, cu toate că el a trecut întotdeauna drept forma poetică fixă prin excelenţă. Se pare că factorul comun, dar nu exclusiv, al diferitelor feluri de S este reprezentat de numărul versurilor, în total paisprezece. Despre o adevărată formă se poate însă vorbi abia cînd intervin şi alte norme de organizare prozodică. Cea mai răspîndită varietate de S este alcătuită din paisprezece versuri izometrice, separate în două catrene pe două rime (*ab*) şi două terţine pe alte trei rime (*cde*); în strofele de patru versuri, rimele sînt, în general, îmbrăţişate (*abba abba*), rareori încrucişate, iar în terţine, după o rimă împerechiată (*cc*), urmează una îmbrăţişată (*deed*) (HMR, MGP, VJS). După H. Morier, în ultimele patru versuri, frecvenţa rimelor îmbrăţişate (*deed*) apare egală cu a celor încrucişate sau "polare" (*dede*). Pentru grupurile primelor două şi ultimelor două strofe se utilizează deseori termenii rezervaţi strofelor de opt şi respectiv şase versuri – octava şi sextina.

Scanned with OKEN Scanner

Toţi cercetătorii recunosc astăzi, în forma acestui S regulat, schema celui originar, creat în Sicilia secolului al XIII-lea, pe baza resurselor poeziei populare, în limba vulgară, italiana, şi nu în cea cultă, latina. Neştiindu-se cu precizie dacă primul autor de S a fost Giacomo da Lentino sau Petrus da Vinea, este mai prudent să se afirme că S a apărut la curtea lui Frederic al II-lea, rege al Siciliei şi împărat german, – cu un secol înainte ca Petrarca să-i fi conferit întîia mare strălucire. În acest spaţiu îşi are originea forma S, atît de cultivată pînă în zilele noastre. Construit în catrene pe două rime, iniţial încrucişate, apoi îmbrăţişate, S italian timpuriu alcătuieşte terţinele pe alte două (*cdc dcd*) sau trei rime (mai ales *cde cde*). Încă de la Petrarca, structura terţinelor depăşeşte aceste modele, combinînd rimele în şase feluri diferite (cf.HRM, 962). Cu timpul, în domeniile spaniol, portughez şi francez, s-a impus formula S italian, cu diferite variante, mai ales în terţine (după catrenele cu rime îmbrăţişate urmînd schemele *cdc dcd*, *cde cde*, *cdc ede*, sau *ccd eed*). O situaţie specială s-a creat prin introducerea S în Anglia, la începutul sec.al XVI-lea, aproape simultan cu mişcarea analoagă din Franţa. Alcătuită tot din paisprezece versuri, forma engleză clasică le repartizează invariabil în trei catrene şi un distih. Inovaţia constă însă nu atît în această articulare strofică, cît în numărul crescut al rimelor, permiţînd o mai mare libertate de mişcare, din moment ce mai puţine cuvinte intră în joc pentru fiecare rimă. La poeţii elisabetani, apoi la Shakespeare, S e construit pe şapte rime, cîte două încrucişate în fiecare catren, urmate de cea împerecheată în distihul final. Ulterior, mai ales în poezia modernă, nu numai în ţările de expresie engleză, ci şi în cele unde a pătruns în timpul Renaşterii S de tradiţie italiană, s-a ajuns la utilizarea unui număr de rime mai mare decît cinci, utilizare paralelă cu experimentarea unor noi scheme de organizare a lor (în Franţa, de pildă, Mallarmé şi Valéry; cf. HRM, 963; la noi Blaga, cf. LGV, 374).

Dintre variantele S regulat, se cuvin menţionate, între altele, cele privind lungimea versurilor. De o parte există S izometric, în versuri egale, variabile de la o epocă la alta, de la un spaţiu la altul (epoca preţiozităţii şi burlescului şăgalnic, de exemplu, au înfrînt temporar, în Franţa, norma versului alexandrin; la noi, de la Eminescu la V. Voiculescu, a fost exploatat, cu excepţii, metrul tradiţional italian, endecasabilul, cf. LGV, 321-325; pentru precizări privitoare la inadecvarea acestui vers, caracteristic S medieval, limbii române, VSV, 124-126). Pe de altă parte, S heterometric (în versuri diferite ca lungime) este, cum observă Morier, tot o formă regulată, dacă schema lui urmăreşte o anumită ordine (cazuri particulare, după HMR, sînt S alternînd două măsuri şi cel care scurtează doar finalele strofelor, HMR, 965).

O altă clasă de S cuprinde variantele care inversează ordinea strofelor; S "întors" sau "inversat" , avînd terţinele înaintea catrenelor, şi S "alternat", unde terţinele se încrucişează cu catrenele, începînd cu unul din cele două tipuri de strofă (HMR, 972-974). O altă serie de variante, după acelaşi autor, se referă la numărul versurilor: pe lîngă S care adaugă un vers sau două celor paisprezece iniţiale, există şi S "cu refrene", care reia primul vers după fiecare catren şi primul vers din fiecare terţină la sfîrşitul ei, în total optsprezece versuri; mai sînt cunoscute două scheme de douăzeci de versuri, fiecare cu variantele ei, de origine italiană: S "dublu" şi S "a coda" (după LGV însă, *sonetto caudato* are cincisprezece versuri, LGV, 323). Formule diferite s-au obţinut şi prin S "ale cărui versuri se pot împărţi pe co-

Scanned with OKEN Scanner

loane care, citite vertical, au un sens coerent" (HMR, 977). În sfîrşit, structurile neregulate, atunci cînd nu ţin de slăbiciunea artistului, presupun un stil căutat sau o înclinaţie pentru experiment (pentru tipologia licenţelor de structură ale S, cf. HMR, 965-969).

Paralel cu schemele formale, uneori sînt abordate probleme legate de interpretarea semantică a S. V. Jirmunski a observat existenţa unor corespondenţe între cele două tipuri de "legi", metrice şi de distribuţie a grupurilor tematice şi sintactice: fiecare catren dezvoltă o temă închisă sintactic, ultima încheind-o sau mergînd paralel cu prima, cuplul catrenelor formînd o unitate tematică şi sintactică de ordin superior, numită "partea ascendentă" – g. *Aufgesang* – a S; cealaltă unitate este sintetizată în terţine, care alcătuiesc "partea descendentă a sa – g. *Abgensag* – (VJS, 450). După H. Morier, S renascentist este "static", descriptiv, expozitiv în catrene, construite în perioade uşor de împărţit în cîte două versuri, care întîi "se ridică", apoi "coboară", în terţine el devenind dinamic, uşor, înaripat; în secolul al XVIII-lea, gustului baroc pentru metamorfozele dinamice i s-a opus rigoarea clasică, care a intelectualizat excesiv S; începînd cu perioada postromantică, de la parnasieni încoace, se observă o deschidere tematică, paralelă celei sintactice, la finalul S, deschidere răspunzînd ideilor moderne despre poezia concepută ca evadare ori virtualitate (HMR, 978-988).

Se pare, în ultimă instanţă, că organizarea S, pe cît de canonică, pe atît de liberă, a răspuns dintotdeauna exigenţelor artiştilor, constituind un soi de arhetip – formal şi nu numai –, din moment ce nici o altă structură poetică fixă nu l-a egalat în popularitate. Este probabil că anumite înclinaţii latente, invariabile de-a lungul istoriei, sînt satisfăcute de această formă-matrice, resimţită ca străveche, însă niciodată vetustă.

Cf. *CATREN; MĂSURĂ; RIMĂ; RITM; TERŢINĂ.*

Etim. Din it. *sonetto.*

MCp

STIL

(e: STYLE; f: STYLE; g: STIL; i: STILE; r: STIL'; s: ESTILO)

Noţiunea de S posedă o extensiune extrem de largă, care face dificilă orice încercare de a o sintetiza într-o definiţie unică şi unitară: "conţinutul cuvîntului S este atît de vast încît, supus analizei, el se desface într-o puzderie de concepte autonome care, fie că se reclamă sau nu de la numele de stilistică, au, pe baze comune, domenii şi metode separate" (PGS, 6). Complexitatea noţiunii de S este datorată atît diferitelor accepţiuni pe care această noţiune le-a dobîndit în cursul evoluţiei sale, cît şi caracterului său "ierarhizat", dacă avem în vedere diversele ipostaze sub care se prezintă: S al unui grup de limbi, al unei limbi, al unei epoci, al genurilor sau al unor subiecte literare, al unei şcoli sau al unui mediu literar, al unui scriitor sau al unui moment din viaţa acestuia, al unei opere, al unei părţi dintr-o operă: capitol, fragment, paragraf, frază (Paul Imbs, cf. JDR$_1$, 155). Definiţia noţiunii de S se mai complică şi prin faptul că ea capătă trăsături specifice suplimentare, în funcţie de domeniul în care se materializează şi căruia îi conferă implicit o anumită specificitate: literatura, artele plastice, arhitectura, muzica, dansul, filmul, dar şi... ştiinţele exacte care, contrar aparenţelor nu sînt lipsite de S (cf. GGE). De altfel,

Scanned with OKEN Scanner

în legătură cu acest ultim aspect, trebuie făcută o precizare (absolut necesară): între S artistic şi cel ştiinţific există o deosebire fundamentală, dată de scopurile diferite pe care le urmăresc cele două demersuri. Astfel, dacă scopul artei este acela de a surprinde, printr-un efort specific, individualitatea unei experienţe de receptare şi trăire a realului, scopul ştiinţei se află în fapt la polul opus, căci orice demers ştiinţific urmăreşte *legea* care condiţionează apariţia, crearea sau funcţionarea unui obiect sau fenomen, cu alte cuvinte aspectele generale ale acestora şi nu pe cele particulare. Efortul cuprins în demersul ştiinţific este îndreptat în direcţia "obiectivării structurii", iar aspectele pertinente stilistic sînt colaterale şi constau în acele eşecuri, accidente, încercări repetate, care conduc în cele din urmă la soluţionarea diversificată a acestei "obiectivări". Pe scurt, S este o componentă imanentă oricărui demers ştiinţific, de orice natură ar fi el, dar, dominat fiind de "obiectivitatea" cerută reprezentării, el va fi trecut aici mereu în plan secund, în timp ce în artă, S trece în prim plan, devine componenta esenţială a demersului cognitiv, formă (în sensul aristotelician al noţiunii) a unei reprezentări subiective a realului.

Dată fiind extensiunea neobişnuită a noţiunii de S, vom opera în mod deliberat restrîngerea sa şi vom lua în discuţie numai accepţiunea sa lingvistică, iar în cadrul acesteia – încă o restrîngere –, numai S operei literare.

I) *Definiţie generală.* Numim S acele trăsături particulare ale unui discurs şi/sau text care îl individualizează şi îi conferă un anumit relief şi o anumită autonomie în contextul unor discursuri şi/sau texte cu aceeaşi intenţionalitate.

Se deduce din această definiţie generală că S este rezultatul unei practici individualizante a discursului natural şi, în această ordine de idei, un element care modelează (în sensul particularizării) atît discursul "poetic", cît şi pe cel "practic". Cu alte cuvinte, S nu este exclusiv o marcă a "literarităţii", ci şi una a "vorbirii" în general. El individualizează în mai mare sau mai mică măsură orice enunţ lingvistic. Dacă actul discursiv este considerat ca o tentativă de structurare a unui conţinut, în sensul de a-l revela, dîndu-i o formă, atunci S este imanent acestei activităţi, practici sau "munci" (*travail*) – cum o numeşte Granger (GGE). Conform opiniei celui invocat, S ar fi, în acest caz, consubstanţial soluţiei pe care cel ce formulează enunţul o găseşte pentru comunicarea unui anumit conţinut şi implicit pentru înfrîngerea rezistenţei pe care acest conţinut o opune încercării de relevare. S constă în fapt – spune Granger – în "soluţionarea diversificată şi, prin natura sa, incompletă, a dificultăţilor întîmpinate de orice muncă de structurare" (GGE, 111). Definind opera literară ca pe o tentativă de surprindere şi relevare a individualităţii subiective, prin intermediul unei reprezentări particulare a realului, vom putea deci susţine că S literar se află în raport direct proporţional cu particularitatea intuiţiei apofantice: cu cît conţinutul de revelat este mai insolit, cu atît efortul de traducere (al său) în discurs va fi mai mare şi mai marcat, din punct de vedere stilistic. Ajungem astfel la una din afirmaţiile lui Proust, pentru care S este o "diferenţă calitativă" în modul de a surprinde şi a revela lumea. În termenii furnizaţi de teoria S, această idee poate fi reformulată astfel: "S: o diferenţă în felul de a utiliza limbajul, care corespunde unei diferenţe în felul de a surprinde tot ceea ce constituie o existenţă. Iar dacă ne interesăm de *intenţia* scriitorului, ea constă înainte de toate în a comunica această diferenţă de limbaj, care este chiar realizarea acestei viziuni şi nu numai un simplu suport al său" (CBS, 17).

II) *Definiţii specializate.* În afara unor definiţii generale, cum este cea de mai sus, mai există o sumă de definiţii spe-

Scanned with OKEN Scanner

cializate, care definesc S în funcţie de modul sau elementul prin care se concretizează faptul de S.

a) S ca *"alegere"*. În această accepţiune, intenţionalitatea literară se manifestă printr-o alegere pe care autorul o operează în cadrul elementelor furnizate de sistemul limbii, în vederea captării adeziunii destinatarului şi asigurării unei maxime eficacităţi a comunicării (cf. MCS, 1-11). După susţinătorii acestei teorii, în momentul formulării unui enunţ, autorul are posibilitatea de a alege între mai multe posibilităţi de expresie, începînd cu ritmul şi prozodia, continuînd cu lexicul şi sfîrşind cu ordinea cuvintelor şi sintaxa frazei. "Propunem să definim S – spune L. J. Prieto – modul în care o operaţie este efectiv executată, în măsura în care acest mod de a o executa nu este singurul posibil şi a făcut obiectul unei alegeri din partea executantului" (LPE$_2$, 99). La fel, Ch.E.Osgood identifică S în trăsăturile variabile (supuse alegerii) ale codului: "Orice limbaj cuprinde caracteristici de două feluri, obligatorii şi variabile, la toate nivelele analizei (fonologic, morfologic şi sintactic). Studiul S priveşte caracteristicile variabile ale codului" (Sty, 293). Aceste caracteristici variabile ale codului lingvistic se pot aduna, la rîndu-le, într-un cod auxiliar, stilistic, care constituie el însuşi un sistem bine închegat de reguli abstracte: "S *nu este mesajul*. El este o sumă de proprietăţi ale acestuia, suma regulilor pe baza cărora un emiţător alege, combină şi eventual modifică materialul de limbă disponibil. Mesajul este spaţiul lingvistic, materialul care poartă în sine proprietăţile amintite. El (...) constituie concretizarea S, de unde rezultă că raportul dintre el şi S seamănă cu raportul dintre sistemul limbii şi manifestarea lui concretă" (ICS, 68). Cu alte cuvinte, textul poetic îşi generează propriul cod, al cărui mesaj este el însuşi (cf. SLL). Punctul nevralgic al teoriei S ca "alegere" îl constituie premisa ferm susţinută că operaţia care conduce la apariţia S, *alegerea* în speţă, este "voluntară şi conştientă". S ar fi deci efectul unui efort lucid din partea autorului care îşi domină perfect pulsiunile subconştiente. Este ceea ce H. Meschonnic reproşează, poate prea tranşant însă, acestei viziuni asupra S: "S nu înseamnă alegere: înseamnă a nu avea altă cale. Numai cei ce nu au S pot alege" (HMC, p.20).

b) S ca *"abatere"*. Istoria termenului de "abatere" este foarte lungă. În *Poetica* sa, Aristotel separa deja "discursul comun" (*kyrion)* de "discursul insolit" (*pará to kyrion*) care are la bază elemente diferite şi opuse (*allótrios*) celui dintîi (cf. ARP, 1458, a, 18). Începînd de aici, noţiunea a evoluat de-a lungul secolelor, fiind implicit prezentă în toate ipostazele şi definiţiile S, deoarece atît "alegerea", cît şi, cum vom vedea mai jos, "elaborarea" implică "abaterea", "deviaţia", "surpriza".

În cadrul evoluţiei sale moderne, stilistica "abaterii" a cunoscut la un moment dat un mare interes, datorită unor reprezentanţi de marcă, cum ar fi Ch. Bruneau sau Leo Spitzer. Pentru acesta din urmă, S se confundă cu "abaterea". Orice fapt de S este o "abatere", o deviaţie individuală de la utilizarea normală a limbii. Plecînd de la un detaliu insolit al operei, în speţă de la o "abatere revelatorie", analiza pătrunde treptat, din aproape în aproape, din "abatere" în "abatere", în acel "centru solar" al operei, în *etimonul ei spiritual*, care, odată identificat, iluminează retroactiv întreaga operă, revelîndu-i sensul profund şi adevărat. După identificarea acestui "etimon spiritual", respectiva operă este însă integrată unui sistem stilistic mai vast, care poate fi acela al unei etnii sau al unei epoci literare. Lui Bruneau, Spitzer şi emulilor acestora li s-a reproşat însă faptul că identificarea "abaterii" stilistice este, în cadrul demersului pe care îl promovează, rezultatul unei intuiţii subiective, ei refuzînd să creadă în posibilitatea unei "stilistici ştiinţifi-

Scanned with OKEN Scanner

ce". Încercînd, la rîndul său, să evite acest reproş, P. Guiraud iniţiază o stilistică în care combină principii calitative şi cantitative. Mai exact, Guiraud urmăreşte să obţină un inventar de "cuvinte cheie" şi "abateri", care, ulterior, interpretat corect, s-ar dovedi pertinent pentru definirea S unui autor. El atrage însă atenţia că, fără o viziune sistemică asupra faptelor, acest inventar statistic conduce la concluzii "vane şi tautologice" (PGE, 16). În orice ipostază a sa, marea problemă a S ca "abatere" rămîne *norma* pe fundalul căreia se detaşează faptul de S. În pofida eforturilor făcute, această noţiune scapă în continuare unei definiţii exacte şi obiective. Nici una din soluţiile propuse de Spitzer (LSS), Guiraud (PGE, PGV), Cohen (JCP), Riffaterre (MRE), Grupul din Liège (JDR1) şi mulţi alţii care numără "abaterea" printre conceptele operatorii nu a reuşit să ofere o definiţie satisfăcătoare pentru această noţiune. În consecinţă, în lipsa unei definiţii obiective a *normei*, teoria S ca "abatere" şi-a pierdut treptat din interes. Cu toate acestea noţiunea de "abatere" este greu de evitat atunci cînd se vorbeşte despre S. Eliminată, eludată sau minimalizată, "abaterea" reapare, sub diferite ipostaze, în mai toate încercările de definire ale S. Unul din multele exemple ar fi "stilistica funcţională" elaborată de Conrad Bureau, care încearcă să ocolească iniţial conceptul de "abatere" susţinînd că în fapt S este *continuitate* şi provine dintr-un ansamblu de redundanţe voite, care nu constituie neapărat "abateri" de la o anumită normă. În cele din urmă însă, inevitabil, C. Bureau, revine şi regăseşte în viziunea sa un loc şi pentru "abatere": "În acest punct al analizei noastre S poate fi definit astfel: ansamblul redundanţelor nealeatorii şi al raporturilor de asemenea nealeatorii şi al *rupturilor* tot nealeatorii, proprii unui text, şi care constituie o supracodificare faţă de codificarea lingvistică" (CBS, 26). Astfel, introducînd "abaterea" într-o serie de "rupturi nealeatorii" în contrast cu "redundanţele nealeatorii", C. Bureau ajunge inevitabil la noţiunea de *supracodificare* cu care se înscrie de fapt printre acei ce consideră S ca rezultat al unei opţiuni lucide şi elaborate.

c) S ca *"elaborare"*. Noţiunile de "alegere" şi "abatere" sînt reluate şi regrupate de un demers mai complex, care pune S pe seama unei elaborări atente a mesajului literar. R. Jakobson este cel care a iniţiat această viziune asupra S postulînd o "funcţie poetică" a limbajului. În viziunea poeticii jakobsoniene, faptul de S este generat de suprapunerea principiului echivalenţei de pe axa selecţiei (paradigmatică) pe axa combinaţiei (sintagmatică) (RSE, 220). Prin această operaţie se obţine o redundanţă crescută a mesajului-text care, graţie formei astfel dobîndite, transmite, pe lîngă conţinutul vehiculat, o informaţie suplimentară, care vizează propria substanţă şi alcătuire. Revenind asupra propriei naturi, mesajul indică destinatarului faptul că se află în faţa unui discurs insolit, "literar" în speţă. Evident, structurarea mesajului pe baza echivalenţei este rezultatul unei elaborări voluntare care presupune alegere şi efort de organizare din partea autorului. Operată în mod particular de fiecare autor, echivalenţa, ca principiu de organizare a discursului, presupune apariţia unui "pattern stilistic" individual. Privind însă din această perspectivă, s-ar putea spune că textul îşi creează propriul cod şi, în acest caz, pertinenţa "deviaţiei" sau "abaterii" în definirea S scade, întrucît elementele echivalente nu sînt neapărat "abateri" de la o normă anumită. Urmînd afirmaţiei lui Flaubert –

Scanned with OKEN Scanner

"continuitatea constituie S", (spunea acesta), s-ar putea susţine că, de fapt, în această situaţie, *redundanţa-normă* este cea care constituie S. Redusă numai la ceea ce se deduce strict din enunţul "funcţiei poetice", teoria jakobsoniană va fi însă descrisă incomplet. Jakobson intuieşte că "literaritatea" este în fond efectul contradicţiei care survine în text între echivalenţa redundantă a elementelor şi ruptura instituită în această continuitate de către un element derivant, apărut pe neaşteptate. Această "abatere" nu face decît să repotenţeze echivalenţa, să o pună în valoare prin crearea efectului de "aşteptare frustrată". Astfel, contrar celor ce au criticat-o pentru autotelismul excesiv conferit mesajului sau pentru faptul că adună la un loc două principii incompatibile (*echivalenţă + abatere*) (cf. GMdAr, 60/75) teoria jakobsoniană se dovedeşte dialectică; ea pune în evidenţă contradicţia care conferă textului dinamism, nu înainte de a fi sesizat două aspecte obiective, esenţiale pentru descrierea structurii textului poetic, anume: "echivalenţa" şi "ruptura". O singură observaţie: S nu poate fi redus numai la această structură formală fundamentală (*echivalenţă + abatere*), ci el depinde şi de substanţa lingvistică pusă în joc pentru a o concretiza. Noţiunea de "alegere" îşi dovedeşte pertinenţa, dar, prin înseşi premisele sale, teoria jakobsoniană ia mai puţin în consideraţie acest aspect, ea tinzînd să fie mai mult o "poetică" (structurală, în plus!) şi mai puţin o "teorie a S".

Printre cei care şi-au luat ca punct de plecare pentru propriul demers teoria jakobsoniană, împrumutînd însă de aici numai "principiul echivalenţei", se numără şi S.-K. Levin (SLL). Pe baza celor două raporturi fundamentale care organizează limbajul, anume raporturile sintagmatice şi cele paradigmatice, Levin, ca şi Jakobson de altfel, afirmă că, prin poziţia pe care o ocupă în enunţ, orice cuvînt se află în raport de identitate sintagmatică cu termenii care, în respectivul enunţ sau text, ocupă o poziţie identică. Mai mult însă, prin natura şi funcţiile sale, orice cuvînt se află în relaţie cu cuvintele aparţinînd aceleiaşi categorii gramaticale (nume, adjectiv, verb etc.) sau care prezintă apropieri din punct de vedere sonor (asonanţă, aliteraţie, accente identice etc.) sau semantic (prinse în raporturi de "sinonimie" sau "antonimie"). Textul poetic exploatează cu precădere aceste echivalenţe plasînd în poziţii identice elemente de aceeaşi natură. Se produc astfel *cuplaje* între componentele textului şi prin acestea se instituie "literaritatea" şi implicit S.

Apropiată la nivel fundamental de teoria jakobsoniană este şi stilistica lui Michael Riffaterre care, în aspectul său "standard" (MRE), înainte de a evolua către poetică şi/sau semiotică a textului literar (MRT; MRS), aduce în prim plan un element oarecum neglijat de Jakobson, anume destinatarul mesajului poetic. Pentru Riffaterre, S este rezultatul unei elaborări atente a discursului din partea autorului său, prin care acesta urmăreşte să transmită destinatarului cititor o anumită semnificaţie şi, în plus, o anumită atitudine faţă de această semnificaţie, forţîndu-l, prin felul cum îşi construieşte discursul, să le accepte. Cu alte cuvinte, autorul urmăreşte "manipularea" cititorului prin mijloace proprii discursului. În virtutea acestui ţel, într-o tramă previzibilă a textului, el introduce în mod intenţionat elemente de "surpriză" care insolitează mesajul, dar îi permit, în acelaşi timp, să controleze reacţiile cititorului. Această elaborare atentă a mesajului, în care *previzibilul* este minat succesiv de *imprevizibil*, poa-

Scanned with OKEN Scanner

te fi sintetizată de termenul de *supracodificare* (*surcodage*), care constituie piatra unghiulară a stilisticii lui Riffaterre: "Este mult mai clar şi mai economic să spunem că S este evidenţierea care impune atenţiei cititorului anumite elemente ale secvenţei verbale, astfel încît acesta nu poate să le omită fără a mutila textul şi nu le poate descifra fără a le găsi semnificative şi caracteristice (...)" (MRE, 31). Prin această formulă, Riffaterre reactualizează de fapt teoria S ca "abatere", "alegerea" fiind şi ea implicit prezentă. Cu singura observaţie însă că, de această dată, *norma* pe care aceste deviaţii se realizează nu este *norma lingvistică*, ci contextul discursiv în care ele se inserează. Faptul de S este consubstanţial unei structuri bipolare: "abaterea" împreună cu contextul limitrof (*micro-context*) în care apare formează o structură contrastivă binară, un patron (*pattern*) stilistic. Acesta este inclus, la rîndu-i, într-un context mai larg (*macro-context*) care îi amplifică, diminuează sau nuanţează efectul. Succesiunea structurilor binare (pattern-urilor stilistice) formează o structură suplimentară – un *supracod* – care, suprapunîndu-se structurilor previzibile (*convergente*) ale textului şi venind în contradicţie (*contrast*) cu ele, ghidează lectura în sensul dorit de autor. Principalul reproş pe care îl are de înfruntat demersul lui Riffaterre şi în general teoria S ca "elaborare" este acela că reduce faptul de S la un act eminamente conştient, marginalizînd acea dimensiune secundă a individului – dar la fel de importantă pentru înţelegerea "individualităţii" – anume subconştientul. Dacă ar fi să-l credem pe Barthes, S (vs *scriitură*) nu este nici "alegere" deliberată, nici "elaborare" lucidă, ci "un limbaj autarhic care coboară în mitologia personală şi secretă a autorului, în acea hipofizică a vorbirii unde cuvintele şi lucrurile formează pentru prima dată pereche, unde se instalează odată pentru totdeauna marile teme verbale ale existenţei sale. Oricît de rafinat ar fi, S are întotdeauna ceva brut: el este o formă fără destinaţie, produsul unei porniri, şi nu al unei intenţii (...) este partea privată a ritualului, se ridică din profunzimile mitice ale scriitorului şi se desfăşoară în afara responsabilităţii sale. Este vocea decorativă a cărnii necunoscute şi secrete" (RBD, 19-20).

Cf. *ABATERE; ALEGERE; CONTEXT; CONTRAST; CONVERGENŢĂ; CUPLAJ; DEVIAŢIE; ELABORARE; FUNCŢII ALE LIMBAJULUI (F. POETICĂ); MACRO-CONTEXT; MICRO-CONTEXT; STILISTICĂ; SUPRACODIFICARE.*

Etim. Din fr. *style*; lat. *stilus*; gr. *stylos*.

IPp

STILISTICĂ

(e: STYLISTICS; f: STILISTIQUE; g: STILISTIK; i: STILISTICA; r: STILISTIKA; s: ESTILISTÍCA)

Georges Mounin atribuie introducerea termenului de S lui von Gabelentz (1875) (cf. GMS). În termeni generali, S se defineşte ca fiind "ştiinţa stilului". Extensiunea neobişnuită a noţiunii de stil determină implicit limite foarte largi pentru disciplină. Domeniile pe care aceasta le are în vedere în primul rînd, dar nu exclusiv, sînt cele ale artei: literatura, artele plastice, arhitectura, muzica, dansul, filmul.

Dacă îi limităm sfera numai la domeniul discursului natural, S apare divizată în două mari ramuri: S *lingvistică* şi S *literară*.

I) S *lingvistică*. A fost iniţiată de Ch. Bally, primul care redactează un *Tratat*

de stilistică (1902). Bally a definit S astfel: "S studiază faptele de expresie ale limbajului organizat din punct de vedere al conţinutului afectiv, adică exprimarea faptelor de sensibilitate prin limbă şi acţiunea faptelor de limbă asupra sensibilităţii" (CBT1, 16). În vorbirea comună există nuanţe afective, care sînt exprimate direct (efecte *naturale*), prin sensul cuvintelor şi al expresiilor, sau indirect (efect *prin evocare*), sub forma unor valori suplimentare care se ataşează sensului în momentul actualizării sale discursive, mai exact sub forma unor conotaţii care indică originea subiectului locutor, mediul din care acesta provine, starea în care se află. Obiectul S lui Bally îl constituie cunoaşterea mijloacelor de expresie de care dispune o colectivitate pentru exprimarea unui conţinut afectiv. Se urmăreşte deci *identificarea* şi *delimitarea* corectă a caracterului afectiv al faptelor de limbă, mijloacele întrebuinţate pentru a le produce, relaţiile care apar între ele şi sistemul pe care îl formează. În viziunea lui Bally, însă, utilizarea intenţională a unui cuvînt sau expresii, precum şi a unei sintaxe afective, în scopuri estetice, literare în speţă, scoate aceste fapte în afara S. Pe baza opoziţiei *intenţional – neintenţional*, Bally separă S de estetica literară şi, în ultimă instanţă – după cum singur recunoaşte (CBT1, 19) – de *stil* chiar, limitînd-o la o "lingvistică a vorbirii". Este însă destul de greu de acceptat că faptele de expresie marcate afectiv îşi fac întotdeauna apariţia în discurs în mod "spontan şi firesc", cum la fel de greu de acceptat este şi faptul că în vorbirea normală "intenţia estetizantă" lipseşte cu desăvîrşire. La noi, cel care a urmat linia trasată de Bally şi a dezvoltat o stilistică a limbii române a fost Iorgu Iordan (IIS). În aceeaşi direcţie, dar fără a mai opera o distincţie atît de tranşantă între "lingvistic" şi "estetic", s-a îndreptat Ion Coteanu (ICS). Cei doi concretizează o tradiţie românească a studiilor de stilistică, care adună contribuţiile unor cercetători de seamă cum ar fi Hasdeu, Densuşianu, Puşcariu, Vianu (cf. MNP; IOS).

II) S *literară*. Pe baza unor premise introduse de Croce şi Vossler, se dezvoltă un demers stilistic care, deşi, la fel ca şi S lui Bally, urmăreşte stilul în limbă, nu mai operează însă acea distincţie netă între "lingvistic" şi "estetic" şi postulează de la început inseparabilitatea celor două aspecte. Esteticul este imanent lingvisticului. Treptat, acest demers îşi limitează extensiunea, operînd în special asupra textului literar considerat ca o practică individuală a valorilor conţinute în limbă. În funcţie de perspectiva din care îşi abordează obiectul, S literară ar putea fi divizată în mai multe ramuri, cu precizarea că aceste diviziuni sînt relative şi impuse în parte de necesitatea unei prezentări sistematice a faptelor.

a) S *genetică*. Apare ca reacţie împotriva excesului pozitivismului biografic şi anecdotic impus de Sainte-Beuve şi Taine care căutau originea operei literare în psihologia proprie autorului, în "accidentele" vieţii sale, în rasă şi mediu. Or, rasa, mediul, momentul, pasiunile, maladiile nu pot explica forma şi sensul operei literare, ale căror cauze trebuie căutate în chiar opera care le dă naştere, în sinteza dintre trăire şi rostire pe care aceasta singură o reprezintă. Limba operei conţine implicit originea acesteia, căci opera este în fapt viaţă trecută în discurs. Orice act de discurs traduce un conţinut de "viaţă" şi din acest motiv limba literaturii nu poate fi separată de limba comună. Pentru Leo Spitzer (LSS), unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai S genetice,

Scanned with OKEN Scanner

aceasta constituie o premisă fundamentală. Pentru el, stilul provine dintr-o utilizare particulară a limbii, care poate fi întreprinsă de un individ, dar, în acelaşi timp, între anumite limite, ea poate fi şi rezultatul unei opţiuni colective, într-o anumită perioadă de timp. Conform celor afirmate de Spitzer, există deci un stil individual, dar şi un stil al unei colectivităţi sau al unei epoci. La originea stilului operei literare se află o utilizare individuală a faptelor de limbă, concretizate în anumite detalii insolite ("abateri" şi/sau "deviaţii"). Unul din aceste detalii insolite îi oferă stilisticianului cheia pentru intrarea în operă. Din detaliu în detaliu, acesta coboară treptat în centrul "sistemului solar" care este opera şi identifică aici "etimonul spiritual" care i-a dat naştere. Fiecare "sistem particular" intră, la rîndu-i, în componenţa unui sistem mai vast, care poate fi cel al unei colectivităţi, al unei durate istorice sau al unei etnii (la noi, cel ce a vorbit despre un "stil etnic" al poeziei eminesciene a fost D. Caracostea; cf. DCA, 279-280). S astfel concepută poate fi asimilată unei critici literare care, plecînd de la intuiţia faptelor de stil, revelează şi descrie originea şi evoluţia operei, reface traseul său diacronic. Pentru aceasta este însă nevoie de un deosebit simţ critic şi estetic în aprecierea pertinenţei stilistice a faptelor de limbă, de o sensibilitate neobişnuită manifestată la nivelul intuiţiilor, care să permită acea apropiere "simpatetică" între examinator şi autor, singura de fapt care permite atingerea "etimonului spiritual al operei". Toate aceste calităţi le-a întrunit Leo Spitzer, care rămîne, pentru unii, un stilistician şi critic încă nedepăşit. În afară de cei ce se inspiră direct din modelul lui Spitzer (D. Alonso, A. Amado, Spoerri, Hatzfeld), S genetică mai cunoaşte şi alţi reprezentanţi, cum ar fi Bachelard, G. Poulet (GPM) sau Ch. Mauron (CMD) şi chiar M. Riffaterre – dintr-o perspectivă "formalistă" – în MRS prin noţiunile de *matrice* şi *hipogramă*.

b) S *funcţională*. Demersurile care o concretizează acoperă domeniul stilului considerat ca efect al unei elaborări neobişnuite, lucide şi "orientate" a mesajului. Sub influenţa teoriei informaţiei, a lucrărilor formaliştilor ruşi şi a lingvisticii structurale – care, prin introducerea în analiza fenomenului lingvistic a modelelor ipotetico-deductive, deschide aparent orizonturi foarte optimiste pentru cercetare – S îşi reconsideră viziunea asupra textului literar şi caută soluţii noi pentru o abordare cît mai adecvată şi eficace a acestuia. În baza unei premise fundamentale, inspirate de lingvistică (aceea că textul formează un sistem de semne a cărui configuraţie generală este dată de *valoarea* sau, mai explicit, de relaţiile şi/sau funcţiile pe care fiecare dintre aceste semne le deţin în cadrul sistemului), S funcţională postulează posibilitatea unei analize obiective, "ştiinţifice", a mesajului literar. Anterior, această posibilitate fusese respinsă de S genetică, pe motivul caracterului unic şi irepetabil al operei literare. Astfel, insistînd pe caracterul "construit", "elaborat", "ferm structurat" al mesajului literar, S funcţională tinde de fapt către o poetică a textului. În contextul "metodei structurale" şi al actualizării lucrărilor formaliştilor ruşi, două contribuţii ale lui Jakobson devin puncte de referinţă obligatorii (cf. *Linguistique et poétique* în RSE, 209-248 şi *«Les Chats» de Baudelaire* în "L'Homme", I, 1962, 1-20). "Literaritatea" este definită ca un fenomen cu origine într-o redundanţă anormală a textului. Stilul ar fi în acest caz consubstanţial funcţiei poetice, care, conform definiţiei date de Jakobson, presupune "alegere" şi "com-

Scanned with OKEN Scanner

binaţie" în aceeaşi măsură: "Funcţia poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinaţiei" (RJE, 220). Noţiunea de "selecţie" este sinonimă cu aceea de "alegere" şi nu constituie o noutate pentru S, cunoscîndu-se faptul că stilul a fost dintotdeauna considerat ca provenind dintr-o opţiune a subiectului locutor pentru anumite forme şi construcţii discursive. Există chiar o întreagă ramură a S, ai cărei reprezentanţi (cf. AHL, SUN; Ch. E. Osgood [cf. Sty]; MCS) pun stilul pe seama unei "alegeri" mai mult sau mai puţin insolite în cadrul materialului lingvistic oferit de limbă. Pentru cei încrezători însă în posibilitatea unei S ştiinţifice, lipsa unei teorii coerente asupra relaţiilor pe care aceste fapte selecţionate le întreţin în cadrul textului face din S "alegerii" un demers superficial, care lasă mult loc impresionismului. Teoria jakobsoniană încearcă de acea să probeze că "literaritatea" şi implicit "stilul" îşi au originea într-o redundanţă crescută a textului, voit obţinută şi concretizată de echivalenţa elementelor sale componente: "Echivalenţa este promovată la rangul de principiu constitutiv al secvenţei. În poezie, fiecare silabă este pusă în raport de echivalenţă cu celelalte silabe ale aceleiaşi secvenţe; orice accent de cuvînt este susceptibil de a fi egal cu oricare alt accent de cuvînt; la fel, neaccentuat egal neaccentuat; lung (din punct de vedere prozodic) egal lung; scurt egal scurt; limită de cuvînt egal limită de cuvînt; absenţa limitei egal absenţa limitei; pauză sintactică egal pauză sintactică. Silabele sînt convertite în unităţi de măsură şi la fel se întîmplă cu unităţile suprasegmentale şi cu accentele" (RJE, 220). Plecînd de la acelaşi principiu al echivalenţei, S. Levin elaborează, la rîndu-i, teoria *cuplajelor*. Atît teoria jakobsoniană, cît şi reformularea ei de către Levin conduc la o viziune autotelică asupra textului literar care, revenind asupra propriei alcătuiri ("Vizarea – *Einstellung* – mesajului ca atare, accentul pus pe mesaj pentru sine însuşi este ceea ce caracterizează funcţia poetică a limbajului", RJE, 218), se impune destinatarului ca un tot de sine stătător în conţinut şi formă. Or, tocmai acest aspect i s-a reproşat lui Jakobson: prin echivalenţele excesive pe seama cărora este pusă "literaritatea", textul este reificat, redus la artefact, anulîndu-i-se acel dinamism intern care provine din contrastul între scriitură şi lectură, dintre intenţiile scriitorului şi relativa rezistenţă pe care le-o opune cititorul. Procedînd dintr-o perspectivă formală, analizînd textul ca obiect autarhic, revelînd în mod exhaustiv echivalenţele şi paralelismele care-i organizează fiecare nivel, Jakobson atenuează caracterul tensionat al mesajului literar şi riscă în cele din urmă să traverseze textul pentru a-l pierde într-o gramatică. M. Riffaterre este printre cei dintîi care i-au reproşat acest aspect: "Sonetul (Baudelaire, *Les Chats*) [...] este transformat într-un «superpoem», inaccesibil cititorului normal şi totuşi structurile descrise nu explică ceea ce stabileşte contactul între poem şi cititor. Nici o analiză gramaticală a unui poem nu va putea să ne ofere altceva decît gramatica poemului" (MRE, 325). Să mai notăm că orice idiom şi implicit orice text scris în acest idiom posedă prin gramatica sa o redundanţă naturală, care nu este neapărat şi poetică. Există însă în teoria jakobsoniană elemente care previn reproşurile ce i-au fost aduse. Astfel, caracterul "construit" şi "autotelic" al mesajului este atenuat prin noţiunea de *dominantă* (funcţia poetică nu exclude prezenţa celorlalte funcţii, ci le domină doar, aşa cum într-un discurs normal funcţia re-

Scanned with OKEN Scanner

ferenţială va deveni, la rîndu-i, *dominantă*) sau aceea de "insolitare" (*ostranenie*) prin care Jakobson descrie mesajul ca o structură contradictorie unde, pe fondul echivalenţei, deviaţiile introduse în text produc acea "aşteptare frustrată" care acţionează asupra cititorului, întărind în acelaşi timp, în mod dialectic, efectul patternului redundant. Reproşul care rămîne în acest caz în picioare este cel rezumat de întrebarea: care dintre echivalenţele revelate de analiză sînt pertinente stilistic şi care nu? Singurul criteriu de diferenţiere ar fi aici, după Riffaterre, reacţia cititorului.

c) S *efectului*. M. Riffaterre este principalul său reprezentant. În esenţă, teoria sa nu se îndepărtează prea mult de teoria jakobsoniană, pe care de fapt o rafinează. La ambii, funcţia creatoare de "literaritate" este definită asemănător: "funcţie poetică" la Jakobson, "funcţie stilistică" la Riffaterre. Ceea ce diferă este numai o mai mare atenţie acordată de cel din urmă reacţiei cititorului la recepţionarea mesajului. Diferenţa terminologică în denumirea funcţiei specifice discursului literar traduce în fapt această diferenţă de viziune: dacă Jakobson pune accentul pe construcţia mesajului ca atare (*poiein*), Riffaterre consideră că efectul de "literaritate" nu apare decît atunci cînd receptorul mesajului este direct sensibilizat prin *stil*. Iar stilul are ca origine o organizare specifică a mesajului, pe bază de *convergenţă* şi *contrast*, prin care se urmăreşte obţinerea unei anumite reacţii din partea cititorului. Premisele behavioriste ale S efectului sînt evidente şi li se poate reproşa un pozitivism excesiv, care reduce stilul la un act eminamente voluntar, conştient. În plus, S efectului operează cu unele noţiuni a căror definiţie nu este total lipsită de ambiguitate, cum ar fi, spre exemplu, *micro-* sau *macro-context* (care sînt dimensiunile lor reale?) şi mai ales de *arhilector*, care nu reprezintă o persoană fizică, un subiect-cititor real, nici o medie a lecturilor textului, ci o sumă de lecturi efectuate de persoane cu grad diferit de competenţă, cu un "orizont de aşteptare" diferit. Principalul operator al S efectului rămîne astfel vag definit. Ca o observaţie finală la această încercare de tipologizare a S, vom observa că în toate demersurile examinate în cadrul S literare, conceptul mereu prezent – numit direct sau mascat sub denumiri apropiate totuşi ca sens (*contrast, surpriză, insolitare*) – este acela de "abatere". Respins, ocolit, marginalizat sau nuanţat prin contextul raporturilor în care este introdus, acest concept pare inevitabil. A-l depăşi pare imposibil, întrucît el susţine de fapt sau, mai bine zis, indică concret acele elemente de stil care fac ca discursul să fie "acelaşi" şi "altul" în acelaşi timp. El instituie acea diferenţă care conferă textului poetic caracterul irepetabil.

O constatare se impune după examinarea diferitelor tipuri de S. Cu excepţia S genetice, inspirată de idealismul lui Vossler şi Croce, toate celelalte demersuri sînt edificate în baza unor premise pozitiviste, care formulează posibilitatea de a transforma S într-o ştiinţă, pe baze riguroase şi obiective. Acest proiect, pe care mulţi l-au enunţat cîndva cu entuziasm, este privit în ultimul timp cu rezervă. În definiţia pe care C. Bureau, de exemplu, o dă S el ezită să o califice drept ştiinţă, numind-o numai analiză: "Vom defini S – nu S generală ci pe aceea particulară, care se ocupă de obiectivele parţial sau în întregime produse printr-un travaliu asupra limbajului – în felul următor: o analiză care are drept obiect stilul, obiectivitatea drept condiţie şi lingvistica drept fundament (...)" (CBS, 31). Pentru Bureau, rigoarea principiilor şi obiectivitatea nu sînt deci suficiente pentru a putea vorbi de "ştiinţă": rigoarea este o trăsătură a ştiinţei care nu se confundă însă cu aceasta, iar obiectivitatea este o condiţie necesară, dar nu şi suficientă (cf. CBS, 31-32). Dar marea problemă a S este faptul că ea rămîne dependentă pînă la un punct de lingvistică. Nefiind deci auto-

Scanned with OKEN Scanner

nomă, S nu poate pretinde la statutul de ştiinţă de sine stătătoare. Ea nu se poate desprinde de lingvistică, dar nici nu trebuie confundată cu aceasta, căci orice analiză lingvistică nu poate revela mai mult decît "lingvisticul". În acelaşi timp, a postula stilul numai ca element al textului literar şi a propune analiza sa fără a recurge la lingvistică este un lucru imposibil. Aşadar, fără a nega posibilitatea S de a evolua ulterior către o *ştiinţă* autonomă, Bureau susţine că, în contextul actual al cercetărilor, termenul de *analiză* ar fi mai indicat, cel de *ştiinţă* nefiind decît "un abuz terminologic" (CBS, 34). Ceea ce susţine C. Bureau pare totuşi, privit dintr-o perspectivă mai largă, în parte inexact, deoarece a afirma că S nu poate deveni ştiinţă autonomă întrucît se sprijină pe lingvistică este ca şi cum am contesta fizicii caracterul de ştiinţă întrucît se sprijină pe matematică sau neurobiologiei pentru că face apel la fizică şi chimie. Reproşul fundamental este altul şi legat de faptul că "nu există ştiinţă decît a generalului", în timp ce stilul este exact ceea ce se opune generalului.

A căuta *legi* pentru acest act apare ca o contradicţie în termeni. "Legea" distruge stilul care în fapt este mereu abatere de la "lege". În momentul cînd avem impresia că l-am surprins şi descris, nu mai vorbim deja de stil, ci de *scriitură* (în sensul barthesian al termenului). Acesta ar putea fi unul din motivele pentru care S a fost trecută în plan secund, planul prim ocupîndu-l poetica şi semiotica literară. Dar şi ele se lovesc de aceeaşi problemă, anume caracterul unic şi irepetabil al operei literare, care intră în contradicţie cu ţelurile şi structura modelelor ştiinţifice.

Cf. LIMBAJ POETIC; STIL; SCRIITURĂ; TEORIE A TEXTULUI.

Etim. Din fr. *stylistique.*

IPp

SUPRADETERMINARE

(f: SURDÉTERMINATION; i: SOPRADETERMINAZIONE)

Concept folosit de M.Riffaterre în teoria sa de semiotică poetică (MRS, MRT) pentru a explica specificitatea literaturii (*literaritatea, poeticitatea*). "Proprietatea generală a discursului poetic în proză sau în versuri" (MRS, 14), plasată de Riffaterre printre "universaliile limbajului poetic", S la nivelul frazei sau/şi a textului literar desemnează faptul că, în fraza sau textul literar, fiecare unitate constitutivă este multiplu condiţionată, motivată ("supradeterminată", prin combinarea regulilor de funcţionare ale celor trei coduri: codul lingvistic, structura tematică şi structura sistemului descriptiv (*supracodaj*, deci). Prin S, care transformă referinţa dintr-una de la semnificant la semnificat, într-una de la semnificant la alţi semnificaţi, se obţine iluzia diminuării caracterului arbitrar al convenţiilor de limbaj. Agent al motivării semnului, S este aşadar făcută condiţie de poeticitate. Este, altfel spus, ceea ce R.Jakobson identifica prin *funcţia poetică* a limbajului (RJE), responsabilă de *literaritatea* unui text şi care constă în proiectarea principiului echivalenţei de pe axa similarităţii pe cea a contiguităţii.

Integrată unei teorii care concepe textul literar ca rezultat al unui proces de *derivare hipogramatică*, avîndu-şi deci originea într-un enunţ verbal preexistent, S impune o abordare intertextuală. Relaţia "generator" – "transformat" constituie o legătură în plus faţă de cele care leagă în mod normal cuvintele între ele în text (frază), fapt pentru care S apare ca un aspect al derivării textului dintr-o singură *matrice*.

Funcţiile S sînt următoarele: 1) face posibil mimesis-ul (reprezentarea literară a realităţii); 2) dă "exemplaritatea" discursului literar (prin autoritatea cîştigată graţie motivărilor multiple ale fiecărui cuvînt); 3) compensează catachre-

Scanned with OKEN Scanner

za. Prin convergenţa celor trei funcţii se obţine caracterul "monumental" al textului literar: capacitatea sa de a rezista, graţie intercondiţionării multiple a elementelor care-l compun, la schimbarea sau deteriorarea codului lingvistic.

Examinînd regulile care guvernează producerea frazei/textului literar, Riffaterre distinge, alături de S (dar subordonate ei) *conversiunea* şi *expansiunea*.

Printre modalităţile de S – cu evidentă funcţionare intertextuală – studiate de Riffaterre se numără: *calcul* (de *clişee*), *polarizarea* (cultivarea contrastului, a structurii binare), actualizarea sistemelor descriptive (cea mai importantă, cazul său extrem constituindu-l *perifraza*).

Concept freudian care desemnează un tip de *condensare* în simultaneitate, procedeu ce aparţine tehnicii "vorbei de spirit" şi care ar consta, în esenţă, în determinarea multiplă simultană a fiecărui element din conţinutul său, ceea ce duce la densitate simbolică (TTS1, 348).

Cf. *LITERARITATE; DERIVARE; CONVERSIUNE; EXPANSIUNE; CONDENSARE; SUPRACODAJ.*

Etim. Din fr. *surdétermination*.

CDm

SUPRIMARE

(e: SUPPRESSION; f: SUPPRESSION; i: SOPPRESSIONE; s: SUPRESIÓN)

S este o formă de operaţie retorică substanţială, ce constă din suprimarea de unităţi. Denumirea şi rolul acestei operaţii au fost împrumutate de JDR de la Quintilian (QUO1, 53) care o numea *detractio*, ceea ce corespundea termenilor greceşti *éleipsis* (=omitere) şi *éndeia* (=suprimare) HLH1, 250-251).

După JDR, S poate fi *parţială* sau *completă*. Amîndouă formele de S pot opera deopotrivă asupra unităţilor infralingvistice, lingvistice şi dincolo de acestea. Prin S *parţială* se obţin următoarele metabole mai obişnuite: *metaplasme*: afereza, apocopa, sinereza; *metataxe*: craza; *metasememe*: sinecdoca şi antonomaza generalizante, comparaţia, metafora *in praesentia*; *metalogisme*: litota 1. Prin S *completă* se obţin: *metaplasme*: deleaţie; *metataxe*: elipsă, zeugmă, asindet, paratăxă; *metasememe*: asemie; *metalogisme*: reticenţă, suspensie, tăcere.

La nivelul discursului narativ şi/sau teatral, JDR reţine printre alte forme de S: concentrarea evenimentelor şi eliminarea dialogului, incipitul care ne plonjează *in medias res*, tehnica behavioristă a viziunii "din afară", absenţa unor indici sau informanţi etc. Opunînd S adjoncţiunii, JFT, 34 o înfăţişează ca pe o omisiune a unor fapte în unul din momentele lanţului narativ, putînd antrena schimbarea sensului discursului.

Cf. *OPERAŢIE RETORICĂ; QUADRIPARTITA RATIO; ADJONCŢIUNE; SUPRIMARE-ADJONCŢIUNE; PERMUTARE; METABOLĂ; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METASEMEM; METALOGISM; FIGURĂ; TROP; DISCURS NARATIV; DISCURS TEATRAL.*

Etim. Din fr. *supprimer* = "a suprima" > "suprimare".

VPn

SUPRIMARE-ADJONCŢIUNE

(f: SUPPRESSION-ADJONCTION; i: SOPPRESSIONE-AGGIUNZIONE)

S-A este o formă de operaţie retorică substanţială mixtă, ce constă din suprimarea unor unităţi şi adăugarea altora.

Denumirea i-a fost dată de JDR, însă funcţia acestei operaţii era cunoscută de vechea retorică. La Quintilian, ea apare sub numele de *immutatio* (=schimbare,

înlocuire) (QUO$_I$, 53), corespunzînd grecescului *enallagé* (=intervertire, transpunere). *Immutatio* este o reunire de *detractio* (=suprimare) cu *adiectio* (=adjoncţiune): "o veche componentă este luată din întreg şi în locul său este inserată o componentă nouă, ce nu aparţinea pînă acum întregului" (HLH$_I$, 253).

S-A poate fi *parţială* sau *completă* – dar şi *negativă* (atunci cînd "suprimă o unitate şi o înlocuieşte prin negaţia sa" – JDR, 46). **S-A** parţială şi completă pot opera asupra unităţilor infralingvistice, lingvistice şi dincolo de acestea; **S-A** negativă nu poate opera asupra semnificanţilor din nici un fel de unităţi.

Prin **S-A** *parţială* se obţin următoarele metabole mai obişnuite: *metaplasme*: calamburul; *metataxe*: silepsa, anacolutul; *metasememe*: metafora *in absentia*; *metalogisme*: eufemismul.

Prin **S-A** *completă* se obţin: *metaplasme*: arhaismul, neologia, cuvintele nou create; *metataxe*: chiasmul; *metasememe*: metonimia; *metalogisme*: alegoria, parabola, fabula.

Prin **S-A** *negativă* se pot obţine: *metasememe*: oximoronul; *metalogisme*: ironia, paradoxul, antifraza, litota 2, asteismul, epanortoza, preteriţia, denegaţia.

La nivelul discursului narativ şi/sau teatral, JDR menţionează printre alte forme de **S**: înlocuirea totală a timpului obiectiv cu cel subiectiv, rupturile din cronologie, falsa relaţie dintre cauză şi efect, elipsele spaţiale (înlocuirea, în teatru, a unor scene prin relatarea lor de către un martor), romanul scris la persoana întîi, punerea "în abis", contrastul între înfăţişarea unor personaje şi caracterul lor, răsturnarea funcţiilor unor personaje etc.

Cf. *OPERAŢIE RETORICĂ; QUADRIPARTITA RATIO; ADJONCTIUNE; SUPRIMARE; PERMUTARE; METABOLĂ; METAFONĂ; METAPLASMĂ; METATAXĂ; METASEMEM; METALOGISM; FIGURĂ; TROP; DISCURS NARATIV; DISCURS TEATRAL...*

Etim. Din fr. *suppression-adjonction*.

VPn

T

TEMPORALITATE

(e: TEMPORALITY; f: TEMPORALITÉ; g: ZEITLICHKEIT, TEMPORALITÄT; i: TEMPORALITÀ; r: TEMPORAL'NOST'; s: TEMPORALIDAD)

În filozofia contemporană şi în critica literară influenţată de ea, temporalitatea este considerată ca esenţa fiinţei umane. Această modalitate de a percepe durata este o experienţă interioară care diferă de la o persoană la alta. "Fiecare fiinţă trăieşte, simte şi gîndeşte" potrivit unei temporalităţi proprii (GPE, 273).

Critica formalistă concepe T ca pe o structură lingvistică primordială a textului, ca pe o clasă structurală a povestirii. Pentru Roland Barthes, timpul "nu există decît funcţional, ca element al unui sistem semiotic" (RBP$_2$, 27). Este evidenţiată confuzia care se produce în povestire între consecuţie şi consecinţă, între timp şi logică. Analiza barthiană încearcă, de aceea, să "decronologizeze" şi să "relogifieze" conţinutul naraţiunii, oferind o "descriere structurală iluziei cronologice" (RBP$_2$, 26).

Cf. *TIMP, DURATĂ, CRONOLOGIE.*

Etim. Din fr. *temporalité;* lat. *temporalitas.*

ASr

TEXT

(e: TEXT; f: TEXTE; g: TEXT; i: TESTO; r: TEKST; s: TEXTO)

Definiţia textului şi critica lui sînt creaţii tardive în raport cu existenţa ca atare a fenomenului, dacă nu considerăm că etimonul latin *textus*, cu semnificaţiile lui *ţesătură, întocmire, alcătuire,* conţine deja, in nuce, o primă definiţie a T ca *obiect finit* şi ca *proces*. Numeroasele definiţii ce s-au dat T sînt parţial dependente de contextul în care au apărut sau de punctul de vedere adoptat de cercetător, atunci cînd a ales forma de T de care s-a ocupat. Avînd în atenţie varietatea concretă de manifestare a textului şi extinderea în anii din urmă a termenului asupra unor domenii "netradiţionale", T poate fi definit, la modul

Scanned with OKEN Scanner

cel mai general, ca *ansamblu finit şi structurat de semne care propune un sens*. Orice text, deci, presupune un sistem de semne unanim acceptat, un limbaj (lingvistic, plastic muzical, matematic etc.), faţă de care el ne apare ca posibilitate fundamentală de actualizare într-o formă manifestă. Pe de altă parte, cadrul limbajului respectiv este posibilitatea de a fi a textului. Nu există T în sine, ci numai unul realizat în procesul de comunicare. Acest proces presupune: *un emiţător* sau cel care *textualizează* (vorbitorul, scriitorul, pictorul, muzicianul, sculptorul, regizorul), un *receptor* sau cel care *detextualizează* (ascultătorul, cititorul, privitorul, spectatorul) şi un *obiect denotat* care este pus în proces.

Ca apariţie unică manifestă a unui limbaj în stare de funcţionare, T are un *semnificant* (sunetele, scrierea, culorile, volumele, notele muzicale), *un semnificat* (sensul legat de sunet, literă, culoare, notă muzicală) şi *un referent* (realitatea spre care trimite semnul). Se întîmplă ca emiţătorul să nu fie şi autorul T, ci numai un mediator personal (recitator, interpret) sau unul medial (o carte, un tablou, o partitură), fapt ce justifică folosirea, în legătură cu T, a termenilor *emiţător secundar* şi *act secundar de decodare*. Se vorbeşte şi de un *mediu portant al textului* (hîrtia, scoarţa de copac, piatra, pînza, partitura). În sfîrşit, admiţînd prin definiţie că textul are semnificaţie, că, deci, este purtător de mesaj, se impune constatarea că mesajul textual nu poate fi privit ca fenomen izolat, ci doar în cadrul comunicării acţionale umane. Încadrarea lui se face printr-o dublă orientare: către sistemul semnificant în care se produce (limbajul unei epoci, al unui curent) şi către procesul social la care participă ca discurs şi în care se dispersează la nivel superior antropologic (cf. HPT, 42). T este un raport cu lumea, cu istoria, dar acest raport nu este determinist, articularea textului pe societate şi istorie fiind de natură *citaţională* – textul se branşează pe alte texte, pe alte coduri, dovedindu-şi natura *procesuală*, *relaţională*, *fragmentară* (este un semn între alte semne ce alcătuiesc împreună marele semn al culturii, limbii sau vorbirii; sensul său nu este niciodată terminat, el producîndu-se la fiecare întîlnire a textului cu receptorul).

M.Bahtin distinge încă doi indici "materiali" ai T: T ocupă un anumit *spaţiu*, adică este localizat, iar crearea şi cunoaşterea lui are loc în *timp* (cf. MBL, 484). Orice T are o *dimensiune orizontală* (succesiunea elementelor componente) şi *o dimensiune verticală* (interacţiune a elementelor alcătuitoare la nivel semantic). Deşi se vorbeşte de T *lumii*, ştiinţa textului nu acceptă această sintagmă, considerînd că acolo unde nu intervine un subiect care să redistribuie limbajele nu poate fi vorba de T.

Teoria T s-a născut din studiul celei mai frecvente forme de T: T *ca semn lingvistic*. În teoria semnelor, T devine un *suprasemn* sau *macrosemn*, faţă de care unităţi lingvistice ca fonemele, morfemele, sintagmele reprezintă doar părţi de semn. Ca semn lingvistic, T se defineşte prin trei planuri de referinţă: *sintactic* (în relaţiile semn-semn), *pragmatic* (în relaţiile semn-interpret) şi *semantic* (în relaţiile semn-obiect) (cf.HPT, 50). Fiecare din aceste dimensiuni, puse în evidenţă de Ch.Morris în *Foundations of the Theory of Signs* din 1938, propune textul ca: *obiect de studiu formal-structural (sintactica textuală)*, ca *obiect comunicativ (pragmatica textuală)* şi ca *obiect purtător de sens* (*semantica* T). În afară de aceasta, T care se alcătuieşte prin combinarea semnelor lingvistice face obiectul unor discipline ca: *lingvistica* T, *poetica* T, *stilistica* T, *estetica* T (cf. VGP, 24).

Fiind un sistem, T este o unitate superioară cuvîntului; fiind mesaj, el este ireductibil la enunţ, deşi natura lui este enunţiativă, el comportînd, ca şi enunţul, intenţionalitate şi realizarea acestei intenţionalităţi. Mesajul şi enunţul, ca forme ce vehiculează propoziţia, pot fi definite ca o stare de dezordine în raport cu ordinea ulterioară care este T (cf. UET, 192). Există opinia că în

Scanned with OKEN Scanner

orice tip de comunicare verbală avem de a face cu un T (cu excepţia rarelor cazuri de univocitate elementară), pentru că în orice mesaj funcţionează, ca interacţiune, două coduri: codul limbii şi cel al intenţionalităţii emiţătorului. Cînd destinatarul nu reuşeşte să identifice codul emiţătorului şi nu reuşeşte să-l înlocuiască cu nici un alt cod, mesajul nu va fi privit ca T, ci ca simplu zgomot. Nu există T pur. În T verbal, un mesaj verbal este însoţit de mesaje paralingvistice, kinezice, proxemice, care vehiculează acelaşi conţinut, consolidîndu-l. Momente străine pot fi considerate cele ce ţin de tehnica grafiei şi de tehnica pronunţiei. Orice T verbal are un autor, dar analiza lingvistică poate face abstracţie de acesta. Autorul ar fi primul subiect al T. Se poate vorbi de cel de al doilea subiect al T care-l reproduce pentru anumite scopuri, între altele, pentru studiu. În acest caz, vorbim de T cadru (de comentariu, evaluativ, de respingere) care apelează la T *etalon* (judecăţi, modele, silogisme în logică; propoziţii în gramatică; comutaţii în lingvistică etc.). Tot pentru scopuri de cercetare se folosesc T *construite*, pentru a ilustra o situaţie de limbă sau de stil.

Dimensiunile T sînt extrem de variate, această varietate acoperind spaţiul dintre o expresie proverbială şi un roman în mai multe volume sau un amplu tratat ştiinţific.

T este caracterizat prin unicitate naturală şi semnificantă; raportarea lui în primul caz fiind doar repetare mecanică prin retipărire, iar reproducerea lui de către un subiect însemnînd un nou moment în viaţa T (citarea, o nouă lectură, o nouă interpretare) (cf.MBP, 127).

După suportul lor material, T sînt *orale* şi *scrise*, deşi termenul T s-a aplicat şi se aplică încă de preferinţă variantei scrise. Caracterul finit, structurat după o intenţie şi semnificant este însă definitoriu pentru ambele variante de T, deşi grafismul face aceste atribute în mai mare măsură evidente.

Fie că este citit sau ascultat, T are un început şi un sfîrşit; între aceste momente fizice, el participă la mişcarea temporalităţii universale, pentru că timpul lui aspiră să fie formă pură, în care trecutul, prezentul şi viitorul se mişcă într-o omniprezenţă care, simultan, îşi aminteşte, contemplă şi aşteaptă (cf. PZI, 52).

Un T se înscrie şi într-o spaţialitate; succesiunea T oral este nu numai temporalitate ci şi spaţialitate, iar T scris se citeşte chiar ca spaţialitate, timpurile moderne identificînd T cu cartea ca expresie a obiectului spaţializat. Noţiunea de T este divizată în două componente: *genotext* (nivelul în care T este gîndit, transformat, produs, generat) şi *fenotext* (nivelul realizat, al fenomenului textual) (cf. JKP, 264).

În varietatea de practici semnificante ce produc T (texte ştiinţifice, juridice, publicistice etc.) se distinge practica semnificantă care pune mai mult accentul pe *producerea sensului* decît pe schimbul de sens. Acesta este ceea ce s-a numit T *artistic* sau T *poetic*, ce se poate defini prin opoziţie cu T non-artistic şi nonpoetic, considerat doar ca structură de comunicare. T artistic are ca lege structurală fundamentală juxtapunerea de elemente eterogene din punct de vedere al construcţiei, ceea ce sporeşte posibilitatea de alegere. Juxtapunerea se face în virtutea contradicţiilor dintre logica semnificantului şi logica semnificatului, dintre subiect şi obiect, dintre rostire şi trăire, dintre individual şi social, dintre scriitură şi ideologie (HMP2, 40-41). T artistic tinde spre iconicitate în raport cu viaţa, tocmai pentru că el se face prin convenţii şi pentru că, luptînd cu convenţionalul, el îşi subliniază acest statut de "mimesis". T artistic are o semantică intensională, funcţionînd după o normativitate simbolică – ambiguitatea plurisemantică.

Refugiul cel mai solid al normativităţii simbolice se dovedeşte a fi sintaxa pe care T artistic o face să explodeze nu pentru a o distruge, ci pentru a o redispune într-un dispozitiv semiotic ce

Scanned with OKEN Scanner

reţine irupţiile pulsionare lăsate libere de simbolizare (cf. JKR, 290). Unităţile T artistic (cuvîntul, expresia, fraza, paragraful, versul, strofa etc.) pot fi citite ca suită lineară de categorii lingvistice, dar ele trimit la un T în afara T prezent şi-şi capătă semnificaţia numai prin această relaţie (cu T aparţinînd aceleiaşi epoci sau aceluiaşi curent, cu T culturii, al istoriei etc.). Pentru aceasta, un T artistic comportă trei nivele fundamentale: *un strat profund* care este scriitura ca punere în scenă şi înglobare totală a reprezentării; *un strat intermediar*, intextualitatea, considerată drept corpul material al T; *un strat superficial* – scriitura ca acumulator dinamic, care se generează şi se descifrează (cuvinte, rime, grafuri, secvenţe, motive) (cf. CHT, 8). T artistic posedă în cel mai înalt grad caracteristica autoreflexivităţii, reaşezarea structurală pe care se bazează constituind unul dintre cele mai importante dintre conţinuturile vehiculate de el. Noua matrice transformatoare, pe care el o instaurează, impune schimbări de cod şi în afara T respectiv, ea incluzîndu-l în contextul cultural ca un fel de enclavă inovativă, deci ca *ideolect estetic*.

Corelarea de corelaţii pe care o propune T artistic priveşte raporturile dintre elementele lui, ca şi raporturile dintre aceste elemente cu alternativele lor nerealizate, cu alte cuvinte, produce etalarea unei *sarcini semantice* inexistente într-un T obişnuit (cf. ILL, 172). În acest sens, T apare ca spaţiu al activităţii limbajului poetic. T artistic este *productivitate*, el proliferînd sens pe măsura fabricării sale; T se poate crea plecînd de la el însuşi, luîndu-şi ca bază succesiunea propriilor sale cuvinte. O formă explicită a acestei condiţii a T artistic este T *autoreflexiv*, T care se autocomentează pe măsură ce se face. Această formă evidenţiază şi condiţia de închidere a T artistic asupra lui însuşi, ca formă suficientă sieşi (cf. Nou II, 380-381). Literatura tuturor timpurilor a cultivat forma de T. amintită, dar ea marchează cu evidenţă epoca modernă, în ceea ce se obişnuieşte a se numi T *de juisanţă*. Cealaltă ipostază a T este cea de *obiect polisemic*, ipostază ce presupune deschiderea lui infinită spre relaţia cu receptorul (ca funcţiune translingvistică şi transenunţiativă), contribuind la crearea procesului socio-istoric prin formularea subiectului său într-o nouă structură de limbaj. Accentuarea acestui moment al T este specifică T *clasic* sau *de plăcere*, ca text care vine din cultură şi menţine relaţia cu ea, asigurînd o lectură confortabilă (cf. RBT, 25). Graniţele între aceste forme de T nu sînt ferme, întrucît T artistic le înglobează pe ambele prin definiţie, deosebiri intervenind în dominanţa "reprezentării" sau a "non-reprezentării" în T.

Definiţia T artistic comportă o raportare la cel puţin două alte realităţi textuale: *avantextul* faţă de care el este T definitiv sau ultimul stadiu al unei elaborări; *opera* faţă de care el este scrierea ca materializare, suport şi focar al unei scrieri şi al unei lecturi, o scriere considerată în afara oricărei referinţe la subiectul producător sau consumator, loc de întîlnire a două operaţii–scriitura şi lectura (cf. JBT, 17). T este una din componentele operei, dar o componentă fără de care opera nu poate exista. Dacă nu există operă fără T, nu orice T poate alcătui o operă.

Sistemul de corelaţii pe care îl instituie T generează două fenomene ce ţin de natura lui: *intratextualitatea*, ca raporturi inter-elemente constitutive, şi *intertextualitatea* ca raport între T şi alte T exterioare lui. Conexarea extratextuală este considerată o componentă specifică T artistic. Toate aceste conexiuni ce caracterizează T artistic au o dublă funcţiune: *de transformare/generare* şi de *integrare*. Pentru a le pune în lumină, ştiinţa T a introdus noţiuni ca *extratext, subtext, paratext, arhitext, microtext, macrotext, metatext*.

Ca şi T de comunicare, T artistic, de expresie, poate fi T *oral* şi T *scris*. T oral aparţine tipului de cultură orală, cunoscută în foclor şi în perioada Evului Me-

Scanned with OKEN Scanner

diu. T oral pare a fi destinat să funcţioneze în condiţii teatrale: prin comuniunea dintre cîntăreţ, recitator, interpret sau cititor şi un auditor. *Oralitatea* ca atribut fundamental al acestui T atrage după sine alte caracteristici: existenţa T într-o pluralitate de variante, stereotipia şi anonimatul sau atribuţia nesigură.

Culegerile de T orale folosesc criteriul înregistrării tuturor variantelor cunoscute (culegerile de folclor) sau al semnalării T *stabilit* (pentru literatura Evului Mediu de tip oral, cf. PZI, 21). Pentru o parte a producţiei orale poetice din Evul Mediu, este caracteristică explicitarea intertextualităţii prin folosirea procedeului *versus cum auctoritate* (folosirea unui T din antichitatea clasică pentru începutul sau sfîrşitul T medieval).

Impunerea tiparului provoacă slăbirea continuă a modalităţii auditive de comunicare a literaturii (cf. PZI, 63). T scris este cunoscut în varianta de *manuscris* şi *tipărit*. T manuscris este cunoscut din antichitate, el convieţuind cu T oral în condiţii de egalitate pînă la răspîndirea largă a tiparului. În cazul T manuscris, între T şi consumator intervine *copistul* a cărui activitate este aproape industrializată în aşa-numitele *scriptoria* din mănăstirile Evului Mediu. Operaţia de copiere, ca şi aceea de transmitere orală, face posibilă existenţa T *variante* care pot fi *independente* (modificări operate superficial, în limitele unui rînd sau ale unei simple secvenţe) şi *dependente* (modificări ce atrag straturi de profunzime ale textului şi unităţi mari din el). Fenomenul T *variantă* este cunoscut şi în T *de autor, tipărit*. În studiul acestui T, *textologia* operează cu noţiuni particularizatoare, ca: T *autograf, original, definitiv, canonic* (T *ne varietur*), *exact, autentic, apocrif*, de *bază, de plecare*, T *dubius* (T al cărui autor este neîndoielnic, dar care a ajuns la noi în copie neautorizată sau T ce poate fi atribuit unui autor pe baza unei ipoteze întemeiate, dar insuficiente pentru o afirmaţie categorică) (cf. SRO, 13-15, DLI, 14).

JDI consideră că T *artistic* îşi găseşte definiţia în practica unică a genului în care se înscrie (cf. 154). Se cunosc astfel T *lirice*, T *narative* şi T *dramatice*. Subsumîndu-se aceluiaşi gen de practică generatoare de *poeticitate*, T amintite cunosc diferenţe ce ţin de raportul *eu-limbă, eu-limbaj*, de *sintaxă* şi de *configurarea timp-spaţiului poetic*. În 1924, M. Bahtin observa că prezenţa sintactică a eului creator nu este identică în cele trei genuri – ea fiind maximă în poezie şi minimă într-un T dramatic. În T *liric* autorul se identifică deplin cu cuvîntul său, construind un discurs "unilingv" sau "monostilistic" (cf.MBP, 120). Tensiunea dintre intenţionalitatea monologică a instanţei enunţiative şi dialogismul originar al limbii dă naştere unei sintaxe de tip intensiv. Această sintaxă concentrează într-un punct cele trei momente ale discursivizării: actorializarea, temporalizarea şi spaţializarea. În textul liric vom găsi personalitatea lingvistică a autorului, timpul enunţiativ al acestei personalităţi şi spaţiul conştiinţei enunţiative. Supuse poziţiei semantice unice a eului, sunetele devin echivalent al expresiei şi cuvîntului, iar organizarea lor devine organizare de ordin sintactic. În T liric poate fi unitate sintactică o secvenţă, o unitate intonaţională sau o figură. Această sintaxă manifestă în stare pură legea economiei de expresie şi a maximului de semnificaţie. Sintaxa intensivă a T liric antrenează cuvîntul şi sunetul într-o mişcare permanentă spre simbol şi discursul spre o spunere de sine a eului, suprapersonalizat prin anularea timpului şi a spaţiului propriu şi prin plasarea sa într-un timp – spaţializare în stare pură.

Văzut el însuşi ca un simbol, T liric poate fi unitate sintactică minimă pentru construcţii mai întinse, în care intenţionalitatea relaţională devine operator sintactic principal. Este vorba de *cicluri, părţi, cărţi de poezie*.

În T narativ, instanţa discursivă stabileşte o distanţă variabilă între cuvîntul propriu şi cuvîntul străin. În acest

spaţiu, T modelează dimensiunile temporale şi sociale ale existenţei, recreează mişcarea acesteia prin resuscitarea dialogismului originar al limbii într-o construcţie plurilingvă şi pluristilistică. Timpul, spaţiul şi limba devin aici subiect, obiect şi mijloc de reprezentare. Perspectiva subiectului include două instanţe semantice: semantica fundamentală şi semantica discursivă, ale cărei acumulări se înscriu sub forma unei sintaxe in extenso la nivel de suprafaţă. Aceasta este o sintaxă obţinută prin multiplicare şi succesiune. Unitatea sintactică minimă a textului narativ se consideră a fi propoziţia. Înlănţuirea de propoziţii în spaţiul T este orientată dinspre incipit spre sfîrşit, sub semnul unei intenţionalităţi totalizante, care conferă prezenţă obiectelor şi cuvintelor, trecîndu-şi propria prezenţă în planul secund. În T narativ, o instanţă povesteşte o povestire; acest T înglobează prezenţa pregnantă de obiecte, întîmplări, dialoguri, dar şi evocarea referentului şi prezentarea lui în act, atrăgînd astfel atenţia asupra actului comunicării ca atare. Amplasate în acelaşi şir cu fenomenele şi obiectele, semnele pur sintactice transferă asupra celor dintîi funcţia lor relaţională, sugerîndu-ne prin aceasta că toate formează împreună un continuum. În acest continuum, universul poveştii, cu fiinţele şi obiectele care se mişcă după legi specifice, coexistă cu universul lingvistic, în care normele sintactice guvernează frazele, impunîndu-le o anumită ordine; mulţimi de secvenţe discursive (fiecare cu timpul, spaţiul şi cuvîntul propriu) şi ierarhii semantice multiple conferă T narativ întindere spaţială şi temporală mult mai amplă decît ceea ce puteam observa pentru T liric.

T narativ cunoaşte diviziuni sintactice, ca: alineatul, capitolul, partea, volumul. Prin diviziunile amintite, se acumulează structuri elementare de sens (sensul întîmplării, al personajului, al datării, al dialogului sau al descrierii) pentru a le propune ca semnificat pentru naraţiune în întregul ei. Chiar dacă discursul se închide totdeauna asupra instanţei enunţiative, sintaxa T narativ sugerează că mişcarea lui este infinită şi autonomă, ea participînd la textul culturii şi al vieţii sociale. T narativ îşi etalează uneori această deschidere prin structurile lui deschise (care mimează absenţa incipitului sau a finalului) sau prin intertextualitate, în forma ei cea mai simplă de colaj.

Încă Aristotel semnala că modul de existenţă a lumii în T *dramatic* este modul de *a fi în act*. În acest context, poeticianul întrezărea că modalitatea lui *a fi în act* presupune nu numai prezentificarea subiectului, dar şi a spaţiului ca emanaţie a actului. Prezentificarea acestor elemente textuale se defineşte ca articulare pe modelul limbii orientat spre spectacol. Împrejurarea determină construcţia specifică a discursului dramatic la nivel sintactic, lexical şi fonetic: etalarea funcţiei sintactice (cf. CBT, 170), orientarea spre jocul actoricesc (informarea scenică în limbajul costumelor, decorurile etc.); folosirea limbajului dialogat, a diferitelor dialecte literare prezentificate în *personaje*; înscrierea T într-un timp şi un spaţiu teatral. T teatral comportă două părţi distincte, dar complementare: 1. *didascaliile*, indicaţiile de regie etc, ca intervenţie a vocii autorului; 2. *dialogul*, partea cea mai întinsă a T dramatic ce atestă extrema lui descentralizare. Nu există voce privilegiată în T dramatic. Funcţia teatralităţii prescrie T dramatic o notaţie sintactică ce izolează şi obiectualizează cuvîntul prin personaj-replică, uneşte replicile în scene şi acte după criterii impuse de o acţiune, un timp şi un spaţiu riguros determinate: *acţiune scenică*, *timp scenic*, *spaţiu scenic*. Acţiunea timpul şi spaţiul scenic sînt relevate nu numai de diviziunile T sau de remarcile autorului (trecute între paranteze), ci şi de intensitatea cu care se desfăşoară acţiunea (viteza de derulare a replicilor şi prezenţa unui moment culminant în tramă). Trama ca nucleu narativ este întreruptă în conti-

Scanned with OKEN Scanner

nuitatea ei de prezenţa optică şi fonică pe care o realizează personajul dramatic. Această pauză este marcată grafic prin izolarea replicii ca şir finit, prin semnul specific de dialog, precedat de *un nume, pecete* ce deschide şirul şi anunţă vocea. Replica, portantă fonică a personajului, va fi, deci, moment al acţiunii, secvenţă sintactică minimă prin care T dramatic merge spre extensie, dar se şi contrage în numele care o anunţă şi o ridică pe verticala sensului total al T.

Prin aceasta, replica întoarce T dramatic spre prima instanţă enunţiativă, instanţa auctorială. Funcţia ultimă a replicii devine explicită în T atunci cînd orizontalitatea T dramatic (în spaţiul replicii) este întreruptă de remarci ale autorului asupra modalităţii, adevărate inserţii ale narativului. Mişcarea replicii în T dramatic se dovedeşte a fi triplu direcţionată: 1. spre o altă replică, şi cu aceasta, dinspre sfîrşitul T înapoi spre nume; 2. de aici spre conştiinţa generatoare a numelui şi 3. pe verticala semnificaţiei simbolice a T dramatic ca participant la o suprasemnificaţie universală.

Tendinţa spre narativizare sau liricizare a dramaturgiei moderne pune în evidenţă nu numai teatralitatea, dar şi literaturitatea T dramatic (vezi teatrul simbolist, teatrul poetic etc.), iluzia *prezenţei* personajului ca *personaj* şi realitatea prezenţei lui ca *sens*. Cumulul de apariţii fonice, mimice, fizionomice ale personajului generează fenomenul de *tematizare* şi de *metaforizare* a acestuia, fenomene pe care T dramatic clasic şi le înscrie în straturile lui de profunzime, accentuîndu-şi *iconicitatea* şi teatralitatea. Accentuarea teatralităţii T dramatic a fost experimentată în T dramatice cu prezenţa minimă a replicii, situaţie devenită pretext pentru un spectacol de pantomimă. Între T dramatic şi spectacol se interpune ca mediator caietul de regie ce-şi află totuşi începutul în indicaţiile scenice ale T însuşi.

Cf. *STRUCTURĂ; SEMN; INCIPIT; INTERTEXT; EXPLICIT; PRETEXT; METATEXT; TEXTUALIZARE.*

Etim. Din fr. *texte* < lat. *textus* = "ţesătură", "alcătuire".

LCt

TIMP

(e: TIME, TENSE; f: TEMPS; g: ZEIT; TEMPUS; i: TEMPO; r: VREMIA; s: TIEMPO)

T considerat unul dintre conceptele filozofice universale – alături de spaţiu şi de fiinţă – dar şi o dimensiune esenţială a operei de artă, a fost studiat, din perspective diferite, ca o structură profundă, cu mai multe nivele, forme şi semnificaţii. Ele ţin de "cadrele de referinţă" pe care le dăm cuvîntului T (RBR, 129), de "raportul care există între acest principiu de bază şi termenul pe care-l desemnează" (GPH1, 94).

Ideea de T a suscitat, de-a lungul veacurilor, numeroase mituri, simboluri, explicaţii teoretice, opinii divergente. A fost subliniată permanent dificultatea de a defini această noţiune, de "a pătrunde în esenţa sa" (GPH1, 94), dat fiind faptul că problema T a fost "continuu experimentată de noi nu numai ca o gîndire, ci ca fondul fiinţei noastre" (GPH4, 157). Cercetările au arătat însă că orice comparaţie între concepţiile despre T sau spaţiu – arbitrară pe plan diacronic – devine posibilă pe plan sincronic.

Există, pe de o parte, un T metric sau un T fizic, un T privit ca realitate obiectivă, măsurabilă, împărţit în momente; acesta este T vieţii sociale şi al gîndirii ştiinţifice sau T "operatoriu", un T al determinării şi al efectelor. Pe de altă parte, există un T subiectiv, un T psihologic, văzut ca experienţă trăită (ceea ce Georges Poulet numeşte "timpul

uman"). Se poate face deosebirea şi între un T perceptibil – recunoscut prin simţuri – şi un T intelectual sau imaginat.

Problematica T a suferit transformări de la o epocă la alta, dobîndind o complexitate deosebită în secolul al XX-lea. Ea se traduce prin existenţa unei pluralităţi de valori şi de corelaţii pe care le presupune T, prin mutaţiile în conştiinţa temporalităţii la scriitorii moderni.

În filozofie (la Henri Bergson, Edmund Husserl, Martin Heidegger, J.-P. Sartre) s-a pus, în primul rînd, chestiunea interiorităţii şi dimensiunii metafizice a T, ca şi cea a prezenţei lui în experienţa umană, avînd în atenţie legătura dintre "eu" şi realitatea pe care aceasta o determină. Pentru Gabriel Marcel (Ent, 21), T este "proba prin care se creează sau se elaborează un mod de existenţă", structurarea spaţio-temporală condiţionînd şi stăpînirea realului de către fiinţă. Arta este însă cea care "încearcă să ne facă sensibilă, într-o manieră intensă şi revelatoare", experienţa T (Ent, 136).

Studiile consacrate implicaţiilor T în literatură cunosc două direcţii. T. existenţial formează obiectul unei critici de tip fenomenologic, practicată, în Franţa, de Gaston Bachelard, Albert Béguin, Marcel Raymond, Georges Poulet. Cele două structuri fundamentale ale gîndirii umane – T şi spaţiul – devin aici nu numai două mari teme literare, dar şi modalităţi de lectură a procesului de creaţie al scriitorilor. Acest demers critic se interesează, mai ales, de viziunea autorilor asupra T, de reprezentarea lui sugestivă în artă, de mijloacele specifice de a-l intui, de un T trăit, de raporturile T cu persoana umană. "A avea conştiinţă de sine" înseamnă, pentru G. Poulet, "a avea conştiinţa unei lumi temporale" (GPE, 34). Totuşi T nu este neapărat, pentru toţi scriitorii, "o certitudine a conştiinţei" ci, mai curînd, "o trămă unduitoare care uneşte miile de forme ale realului şi ale posibilului" (GPH$_I$, 188). Considerarea T ca formă, intuiţie, concept de către această critică de inspiraţie filozofică, rămîne însă, potrivit opiniei lui Tzvetan Todorov (cf. ODD, 401) în cadrul cercetării temporalităţii interne a textului, a T istoriei.

Cealaltă direcţie, influenţată de metodele lingvistice, are în vedere T narativ ("determinările care ţin de relaţiile temporale dintre povestire şi diegeză", GGF$_3$, 75), ca şi conexiunile dintre diverse unităţi textuale ale povestirii. Numeroşi critici de formaţie structuralistă (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Jean Ricardou, Gérard Genette, grupul μ, Julia Kristeva, Michel Butor, Françoise Van Rossum Guyon) au elaborat, în ciuda unor discordanţe terminologice, o teorie coerentă a temporalităţii narative. Printre precursorii acestei direcţii pot fi citaţi doi critici englezi: Edwin Muir (*The Structure of the Novel*, 1928) şi A. A. Mendilow (*Time and the Novel*, 1952).

Ideea unei joncţiuni între cele două căi de abordare a T în textul literar a fost schiţată de J.-P. Sartre, încă din 1939, într-un articol despre temporalitatea la Faulkner, care subliniază tocmai legătura dintre metafizica scriitorului şi tehnica romanescă.

Există o problematică a T în fiecare gen literar. T poetic este discutat însă, mai ales, prin opoziţie cu T narativ: posibilităţi de percepere, distribuţie şi valori ale T verbale, funcţii diferite ale T în cele două tipuri de texte. Mai mult decît despre o reflecţie critică s-a vorbit despre o "reverie" asupra T poeziei (cf. Ent), care a pus în lumină o serie de caracteristici ale T liric, unele fiind specifice şi T povestirii poetice (cf. JTR): interferenţa T – eternitate sau T uman – T lucrurilor, apariţia unor momente privilegiate, care declanşează meditaţia asupra T, profunzimea T visat, cultul clipei, absenţa unor determinări precise, discontinuitate, fenomene de contractare – dilatare ale T şi spaţiului.

În teatru, principalul element care trebuie invocat este raportul dintre "T reprezentaţiei şi T acţiunii reprezenta-

Scanned with OKEN Scanner

te" (sau T ficţional), care depinde de "modul de reprezentare" (AUL, 203). În afara acestor două nivele, există un T al epocii reprezentate, un T al autorului, al regizorului, al actorului şi al spectatorului, ca şi un T intern al operei dramatice. Anne Ubersfeld propune o analiză a T teatral cu ajutorul decupajului în secvenţe şi microsecvenţe: acte, tablouri, scene (cf. AUL, 255), dar şi prin relevarea indicilor de temporalitate prezenţi în începutul şi finalul piesei, în indicaţii de decor, costum, ecleraj, joc sau în ceilalţi "determinanţi din text" (AUL, 220). Cel dintîi semnificant al T teatral este spaţiul scenic.

T capătă însă o deosebită pregnanţă în analiza textului romanesc. Prezenţa elementului temporal devine, în concepţia lui E. A. Forster şi N. Frye, trăsătura definitorie a romanului, în comparaţie cu alte genuri practicate anterior. Pentru toţi criticii de orientare formalistă, romanul este "discursul însuşi al T" (Julia Kristeva), "un ansamblu de valori temporale" (A. A. Mendilow), modul său de existenţă fiind "esenţialmente temporal" (G. Genette). Spre deosebire de pictură şi sculptură – arte spaţiale – literatura, ca şi muzica, este o artă a succesiunii şi a mişcării. "T este mediul naraţiunii, ca şi al vieţii" (WHC, 100). Georg Lukács arăta, în 1920, că romanul, în raport cu epopeea şi cu drama, este un "ilimitat discontinuu"; el trebuie interpretat ca "transformare". T, "purtătorul înaltei poezii epice a romanului" (GLT, 127), are o "potenţă creatoare de schimbare" (GLT, 130).

Tocmai această concepţie despre roman – văzut ca o metamorfoză – face din T o dominantă structurală, un adjuvant al naraţiunii, care permite acţiunii să progreseze. "Povestirea nu poate fi decît temporalizată, bazată pe semnificaţia unui eveniment" (CGP, 98).

O primă funcţie a T – foarte evidentă în romanul realist – este cea de semnalizare a istoriei. Există astfel, o primă inscripţie, aflată, de obicei, în incipitul textului, care identifică povestirea, o marchează, o fixează. Alăturî de inscripţia spaţială, ea este chemată să garanteze veracitatea ficţiunii, să creeze iluzia realistă, să producă "efectul de real" (R. Barthes), dar şi să valorifice celelalte elemente narative. Rolul acestui "prag temporal" este preluat de alte "semne" cu care este presărat textul şi care temporalizează în continuare istoria sau o situează, prin punctări şi indicaţii cronologice precise. După opinia lui Charles Grivel, temporalizarea este o activitate textuală complexă, o "camuflare a romanescului din roman" (CGP, 100), care autentifică fabula şi creează efectul de suspans. Totodată, ea justifică textul şi orientează lectura, realizînd sensul urmărit de romancier.

Cercetătorul german Harald Weinrich (cf. HWT, 117) evidenţiază o altă funcţie, cea de punere în relief, cu ajutorul unei reţele de asociaţii metaforice sau prin jocul timpurilor verbale.

Adevăratul rol structural al T apare însă în decuparea şi montajul romanului, în arhitectura lui, care asigură organizarea materiei narative şi coeziunea sa semantică. Răsturnări de cronologie, transgresiuni ale ordinii, contorsiuni narative, accelerări sau încetiniri de ritm, eliminări de fapte, anticipări sau întoarceri în trecut, contrapunctul sau alternanţa dintre timpii "puternici" şi cei "slabi" ai romanului afirmă virtuţile compoziţionale ale acestui "obiect romanesc suveran" (M. Zéraffa).

T reprezintă şi o importantă clasă a discursului narativ, iar sistemul relaţional al diverselor sale categorii compune problematica temporală a povestirii: opoziţia T – logică, repartiţia timpurilor gramaticale, raporturile de durată, ordine şi frecvenţă.

S-a stabilit, în primul rînd, distincţia între două mari nivele temporale înscrise în text. Există, pe de o parte, un T al ficţiunii sau al aventurii, un T produs de text, cu un caracter pluridimensional (T cosmic, geologic, psihologic, istoric, mitic, legendar). Pe de altă parte, există un T al naraţiunii sau al scriiturii – care este

un T al discursului – cu un caracter unidimensional. Aceste două nivele au mai fost numite: T enunţului şi T enunţării narative, T semnificatului şi cel al semnificantului, *erzählte Zeit* şi *Erzählzeit*, T acţiunii şi T textului. Celor două axe fundamentale li se adaugă un al treilea T, T lecturii sau al perceperii textului. Acesta a devenit important datorită reliefului pe care l-au căpătat, în cercetările din ultimele două decenii (teoria comunicării, estetica receptării), cititorul-destinatar al mesajului din opera artistică – experienţa sa de lectură şi, implicit, durata acestei lecturi. Aceste trei temporalităţi – între care pot să apară şi forme de discordanţă sau decalaje – alcătuiesc T interne (cf. ODD, 40). Lor le corespund, simetric, trei T externe: T istoric, T scriitorului, T cititorului.

Aprecierea textului literar ca un tot structural explică şi corelaţiile necesare între T şi alte componente ale situaţiei narative de bază a romanului: spaţiu, narator, personaj.

Prima conexiune care se impune este acea sinteză clasică din filozofie, T-spaţiu, care constituie cadrul naraţiunii sau "cosmogonia romanescă" (JKT$_1$, 98). Spaţiul şi T sînt "două claviaturi pe care opera literară se construieşte şi se citeşte, potrivit unei întregi game de întinderi şi de durate variabile" (JRF, XIV). Dacă elementul spaţial este specific unei realităţi exterioare şi poate fi uşor convertit în literatură, "în percepţie şi reprezentări concrete", cel temporal aparţine, în primul rînd, conştiinţei şi poate fi cunoscut, mai ales, "sub formă conceptuală" (KHL, 120). Legătura T-spaţiu devine realizabilă, în roman, prin limbaj, care acţionează ca o adevărată structură organizatorică; ea contribuie la spaţializarea T, la sesizarea lui "ca parcurs, ca traiect" (MBE$_1$, 119). Potrivit teoriei relativităţii, T este cea de a patra dimensiune care desăvîrşeşte spaţiul; în viziunea mai multor filozofi, el are o esenţă calitativă spaţială, fiind o "întindere în profunzime" (GPH$_2$, 201). M. Bahtin a introdus în teoria literară termenul *cronotop* (împrumutat din ştiinţele matematice), pentru a sublinia "conexiunea esenţială a relaţiilor temporale şi spaţiale valorificate artistic în literatură" (MBL, 294).

Raporturile T cu naratorul, care are rolul de a ordona discursul ca un proiector central, aduc în discuţie problema focalizării, a modificării punctelor de vedere, ca şi cea a "poziţiei temporale a instanţei narative în raport cu istoria" (GGF$_3$, 223). De exemplu, în romanul la persoana I, durata istoriei nu există decît în funcţie de focarul naraţional, de perspectiva unui personaj privilegiat, care asigură şi coerenţa temporală a povestirii. În romanul epistolar, operă caracterizată printr-o compoziţie polifonică, focalizarea multiplă, încrucişarea vocilor narative explică variaţiile permanente ale T verbale.

Relaţia cea mai complexă rămîne totuşi cea cu personajul. T povestirii – T al existenţei trăite – înregistrează mişcările afective ale romanului, traduce psihologia eroilor, cărora le dă o stabilitate. Acest rol al T – devenit "o categorie morală şi estetică a fiinţei" (MZR, 79) – este precumpănitor în "romanul-dramă" (după formula lui Edwin Muir) şi în "romanele destinului" (Jean Pouillon), cum ar fi romanul personal romantic, Bildungsroman-ul sau, în secolul al XX-lea, operele lui Faulkner. Spre deosebire de acestea, romanul social sau de acţiune este condus de ideea de spaţiu. Ca o formă romanescă intermediară, poate fi semnalat romanul-cronică. "Individualitatea psihologică a personajului se loveşte de mişcarea ineluctabilă a Istoriei", iar "T intern" este supus "legilor T extern" (MZR, 45). Tot aici intervine şi problema retrospecţiei – "voiaj temporal" (Jean Ricardou) –, a dizolvării memoriei şi a fragmentarismului duratei. Trecutul subiectiv devine o dimensiune interioară a personajului, iar memoria o adevărată sursă narativă. Explorarea amintirilor, coborîrea în T către eul profund înseamnă o afirmare

plenară a personalităţii, o întoarcere spre esenţa fiinţei.

Coordonata temporală continuă să fie privită astăzi ca o referinţă estetică dominantă pentru arta romanului, iar naraţiunea însăşi a devenit "creatoare de T" (Alain Robbe-Grillet, în Ent, 260). Totuşi acesta nu mai constituie, pentru reprezentanţii Noului roman, "agentul" şi "măsura destinului" (ARN, 168) ca în literatura secolului al XIX-lea. În această "civilizaţie a imaginii" (GME, 22), cum a fost denumită epoca actuală, spaţiul începe să ocupe locul predominant în povestire; el este actorul principal al naraţiunii, iar gîndirea contemporană tinde să se spaţializeze. Prin producţiile sale majore, literatura a contribuit însă întotdeauna, în mod substanţial, aşa cum subliniau şi participanţii la Decada de la Cerisy-la-Salle, din 1964 (cf. *Entretiens sur le temps*) la o îmbogăţire a posibilităţilor noastre de a înţelege T.

Cf. *TEMPORALITATE; DURATĂ; CRONOLOGIE; DIACRONIE; ROMAN; SPAŢIU; PERSONAJ; NARATOR.*

Etim. Din lat. *tempus.*

ASr

TRANSRETORICĂ

(f: TRANSRHÉTORIQUE; s: TRANSRETÓRICA)

Termenul T apare la retoricienii din grupul μ: "Retorica, în calitate de studiu al structurilor formale, se prelungeşte deci, în mod necesar, într-o T, care este tocmai ceea ce se numea odinioară a doua Retorică sau Poetica. Tocmai ei îi revine sarcina de a explica efectul şi valoarea acelor cuvinte modificate pe care le rostesc poeţii şi, în primul rînd, de a determina ce procent de modificare este compatibil nu numai cu buna funcţionare a figurii, ci şi cu acceptabilitatea sa de către conştiinţa estetică" (JDR, 27).

T tinde aşadar spre "recunoaşterea existenţei unui «cod al conotatorilor» şi pare să conveargă cu ceea ce J. Cohen numeşte «apariţia chipului patetic al lumii»". Deocamdată, T este confruntată cu destule chestiuni nerezolvate – avînd în vedere că deşi există "o literatură considerabilă" despre aşa numitele "categorii" estetice (graţios, tragic, comic etc.) "tentativele de sistematizare" apar încă "derizorii".

JDR a încercat să schiţeze, fie şi ca "ipoteză de lucru", un început de T, de "studiu sistematic al *ethos*-ului figurilor". Elementele acestei T sînt reunite în capitolul "Aproximare a fenomenului ethos-ului" (JDR, 145-156).

Cf. *ETHOS; POETICĂ; RETORICĂ; ESTETICĂ; TRAGIC; COMIC; UMOR.*

Etim. Din fr. *transrhétorique.*

VPn

TROP

(e: TROPE; f: TROPE; g: TROPUS; i: TROPO; r: TROP; s: TROPO)

Pentru majoritatea retoricienilor – vechi sau noi – T este o figură de substituţie semantică, o abatere de la vorbirea obişnuită, prin care un cuvînt sau o expresie înlocuieşte un alt cuvînt – noul sens figurat substituindu-se sensului propriu al cuvîntului.

În sistematizarea metabolelor de către neoretoricienii din Liège, T tradiţionali se regăsesc, în ansamblu, în categoria *metasememelor* (JDR, 91).

După cum arăta unul dintre ultimii adepţi ai vechii retorici, T "constă în a face să devieze, în a deturna un cuvînt de la semnificaţia sa proprie, în a face să i se schimbe sensul tradiţional şi fixat de uz". T "atinge un singur cuvînt; dar cuvîntul acesta nu-şi capătă semnifi-

Scanned with OKEN Scanner

caţia figurată decît în ţesătura discursului: dacă ar fi izolat, devierea nu ar mai avea loc sau nu ar mai fi înţeleasă...Aşadar, T nu face figură prin el însuşi, izolat, ci prin relaţiile sale logice şi mentale" (ACR, 481-482).

Aristotel – care nu folosea acest termen – îngloba T sub numele generic de "metaforă". La romani, T sînt cunoscuţi sub numele de *tropi, mores, modi*, iar Cicero trata această figură ca pe o *immutatio verborum* (=substituire a cuvintelor) (ACR, 481). T – spune, la rîndul său, Quintilian – "este mutarea iscusită a unui cuvînt sau a unei expresii din înţelesul său propriu într-un alt înţeles...unii T sînt întrebuinţaţi pentru sens, alţii pentru ornament"; ei "modifică nu numai forma cuvintelor, ci şi a ideilor şi a armoniei stilului"; T "cel mai frecvent şi cel mai frumos" este "*translatio* (transpunerea sensului), denumită în greceşte *metaforá*" (QUO$_2$, 356).

Un *Tratat despre tropi* bazat pe această tradiţie clasică şi datorat lui Dumarsais a circulat în învăţămîntul francez din sec.XVIII; inconsecvenţele lucrării l-au determinat pe P.Fontanier s-o amendeze începînd din 1818. Ulterior, el realizează o "tropologie" personală al cărei merit principal constă în încercarea unei taxinomii mai unitare. Sub titlul *Figures du discours*, opera lui Fontanier a fost republicată în 1968 de către G.Genette care îi atribuia autorului merite de înnoire asemănătoare, pe un alt plan, celor ale lui F.de Saussure. Pentru Fontanier, "T sînt anumite sensuri, mai mult sau mai puţin diferite de sensul primitiv, pe care le oferă, în exprimarea gîndirii, cuvintele aplicate unor noi idei. Cunoaşterea acestor sensuri presupune deci, cu necesitate, cunoaşterea raportului între expresie şi gîndire" (PFF, 27).

P. Ricoeur a remarcat că teoria lui Fontanier, bazată pe cuplul "idee-cuvînt" acordă prioritate ideii şi gîndirii asupra cuvîntului, după cum dă prioritate cuvîntului asupra propoziţiei; însă o teorie a propoziţiei ar fi putut echilibra această "domnie a cuvîntului" (PRM$_1$, 86-90). Această poziţie a lui Fontanier reprezintă "una din paradigmele cele mai persistente ale culturii occidentale clasice", observa şi Tzv.Todorov; "gîndirea este mai importantă decît expresia ei ...spiritul e mai important decît materia, interiorul decît exteriorul".

Ceea ce face totuşi din construcţia lui Fontanier o "capodoperă de inteligenţă taxinomică", după opinia lui G. Genette, este faptul că "unitatea tipică" pe care o adoptă nu este T ci *figura*; acestei unităţi i se subordonează şi T şi non-T – figura însemnînd o deviaţie, o "îndepărtare de la ceea ce ar fi fost expresia simplă şi comună". Acest merit al lui Fontanier îi apare însă lui P. Ricoeur destul de relativ, pentru că, într-un mod "ciudat", T intervine în opera retoricianului şi ca o clasă printre altele şi ca o paradigmă; Fontanier "a trebuit să se mulţumească să reorganizeze întregul cîmp al retoricii figurilor în funcţie de cea a T şi să numească «figuri non-tropi» toate celelalte figuri; T rămînea astfel conceptul tare, iar figura, conceptul slab. Retorica nouă îşi propune explicit să construiască noţiunea de T după cea de figură, şi nu invers, şi să edifice direct o retorică a figurilor" (PRM$_1$, 216); este tocmai ceea ce realizează Grupul μ la un nivel superior, generalizînd "împătrita modalitate" quintiliană şi făcînd-o operatorie atît la nivel de cuvînt şi frastic cît şi la nivel transfrastic.

În sistematizarea realizată de Fontanier, speciile de T sînt distinse pornindu-se de la felul în care aceştia "au loc"; există astfel T "într-un cuvînt", care sînt T de semnificaţie şi care pot fi de trei feluri: "prin corespondenţă" (=metonimii), "prin conexiune" (=sinecdoce), "prin asemănare" (metafore) – şi există T "de mai multe cuvinte, denumiţi impropriu T", care sînt "T de expresie" şi care pot fi tot de trei feluri: expresie "prin ficţiune" (=personificare, alegorie ş.a.), "prin reflecţie" (=hiperbolă, litotă ş.a.), "prin opoziţie" (=preteriţie, ironie ş.a.).

O caracteristică a T propriu zis asupra căreia insista P. Fontanier este cali-

Scanned with OKEN Scanner

tatea sa de figură "liberă" şi nu de constrîngere; T este numai acela care se substituie unui termen existent şi nu metafora sau metonimia utilizate pentru a denumi realităţi lipsite altfel de nume; în asemenea cazuri, vorbim nu de T ci de "catachreză".

"O retorică modernă nu ar trebui să se mărginească la indicaţiile care permit fabricarea unei figuri; ea ar trebui s-o studieze mai ales din punct de vedere psihologic, să vadă ce se întîmplă în sufletul cititorului în clipa în care figura pătrunde în el, cum se descompune ea acolo, dezvoltînd o energie care mişcă sensibilitatea, într-un cuvînt, cum acţionează ca să provoace în noi acea uimire care e un *efect* al artei", scria H. Morier în prefaţa la prima ediţie a HMR – lucrare de mare acurateţă şi minuţie. La a doua ediţie (1975), autorul ia act de clasificarea figurilor propusă între timp de retoricienii din Liège, dar persistă în propria direcţie analitică, preferînd unui efort de taxinomie unitară, o enumerare cvasi-exhaustivă a formelor, deoarece "cunoaşterea categoriilor nu ne scuteşte de cunoaşterea figurilor particulare". Dar cu toate că Morier ţine să pună în lumină, în primul rînd, "puterile" figurilor, el e constrîns şi la unele clasificări, pentru care adoptă criteriul "procedeelor". Astfel, majoritatea T din clasificarea lui Fontanier (adică cei "de semnificaţie": metonimia, sinecdoca, metafora şi cei "de expresie": personificarea, hiperbola, litota, ironia) pot fi regăsiţi la HMR în categoriile de "apropieri" (=metaforă, metonimie, sinecdocă – dar şi comparaţia, alegoria etc.) şi "abateri" (ironie, hiperbolă, litotă ş.a.). Categoriile de "procedee" stabilite de H.Morier sînt însă destul de elastice, aşa încît un acelaşi T poate oscila, datorită nuanţelor, între mai multe subclase.

Noua retorică, ilustrată de Grupul μ, a oferit şi cea mai coerentă clasificare a T, trataţi – în ansamblu – ca metasememe, deci ca o categorie de metabole gramaticale operînd asupra conţinutului semantic. Astfel, în funcţie de cele trei operaţii substanţiale, T-metasememe pot fi realizaţi: I= prin suprimare (sinecdocă, comparaţii, metaforă *in praesentia*); II= prin adjoncţiune (sinecdocă, antonomază particularizantă ş.a.); III= prin suprimare-adjoncţiune (metaforă *in absentia*, metonimie, oximoron).

Ca şi mai vechea retorică (de ex.: ACR) şi cea nouă insistă că pentru a percepe marca T, adică "abaterea" sa, "trebuie să ne plasăm numaidecît pe un plan sintagmatic, adică să plecăm de la un context lingvistic şi/sau extralingvistic" (JDR, 95). Importanţa aceluiaşi "context semnalizator" al deviaţiei a fost accentuată şi de H.Plett care îl denumeşte factorul K ce luminează raportul dintre substituit (=T) şi substituend (=*nomen proprium*); cu cît K este mai concret, "cu atît mai univoc poate fi aflat şi substituendul" (HPT, 292).

Pe de altă parte, V.P.Grigoriev a atras atenţia că T "nu sînt echipotenţi", că "în regulile lor de combinare există limite caracteristice fiecărei perioade a evoluţiei literare"; diferă atît structura cît şi "greutatea specifică" a T, după cum diferă şi "ideovocabularele poetice asupra cărora se extinde acţiunea T" (LCT, 351).

Cf. *TROPOLOGIE; FIGURĂ; METABOLĂ; METASEMEM; OPERAŢIE RETORICĂ.*

Etim. Din fr. *trope*; din gr. *trópos* (prin lat. *tropus*) = "întorsătură", "manieră de exprimare".

VPn

TROPOLOGIE

(e: TROPOLOGY; f: TROPOLOGIE; g: TROPOLOGIE; i: TROPOLOGIA; r: TROPOLOGHIA; s: TROPOLOGÍA)

T înseamnă studiul limbajului figurat al tropilor. Termenul apare de ex. în operele retorilor greci editate de L.Spengel după 1853.

Scanned with OKEN Scanner

Firește "«știința T» care s-a numit cîndva *leporie* nu acoperă tot cîmpul retoricii" (JDR, 11); "leporia" derivă din latinescul *lepos* = grație, plăcere, farmec, rafinament, spirit.

Un istoric util al T (care este concomitent și unul al sfîrșitului retoricii de tip clasic), cu discutarea varietății criteriilor de clasificare a tropilor, precum și a raporturilor dintre figuri și tropi, de la Dumarsais (1730) pînă la Fontanier (1830), a fost realizat de Tzv. Todorov (TTS$_1$, 110-172). El pune decăderea T și a retoricii, în esență, pe seama unor schimbări ideologice: abolirea ideii de "normă" și depășirea raționalismului prin empirism, în cadrul romantismului.

T a fost considerată și de G. Genette ca o cauză a declinului retoricii (GGrCo, 16/70), întrucît reprezenta una din fazele principale ale "reducerii progresive a domeniului său." Rezumînd opiniile lui Genette, PRM$_1$, 81 arăta: "...cu începere de la greci, retorica s-a redus... treptat la teoria elocuției, prin amputarea celor două părți principale ale sale, teoria *argumentației* și teoria *compoziției*; la rîndu-i, teoria elocuției, sau a stilului, s-a redus la o clasificare a figurilor, iar aceasta la o teorie a tropilor; T însăși nu a mai acordat atenție decît cuplului constituit din metaforă și metonimie...". Reacția lui Genette fiind "îndreptată împotriva dictaturii metaforei" – ca abuz restrictiv al T moderne – PRM ține să demonstreze că adevărata problemă "nu este de a restaura spațiul retoric primitiv", ci "de a înțelege într-un nou mod funcționarea însăși a tropilor", care a fost afectată de o "eroare inițială", provocată de "dictatura cuvîntului în teoria semnificației" (PRM$_1$, 81) – ceea ce a putut conduce, la rîndul său, la o teorie a tropilor (în speță, a metaforei) "ca ornament".

Paul Ricoeur va argumenta în sensul că "opacitatea cuvintelor implică o *altă* referință și nu o referință *nulă*" (PRM, 230) – concepție care caută să contribuie la reabilitarea tropilor (începînd cu metafora) și, indirect, a poeziei (PRM$_1$, 485-487), salvîndu-i de la simplificările datorate teoriilor ce se bazau doar pe "substituție și asemănare". Pe această linie, PRM$_1$ dă curs unor idei prezente în JCP.

Cf. *TROP; FIGURĂ; METABOLĂ; STILISTICĂ; RETORICĂ.*

Etim. Din fr. *tropologie.*

VPn

V

VERS LIBER

(e: FREE VERSE; f: VERS LIBRE; i: VERSO SCIOLTO, VERSO LIBERO; r: VOL'NÎI STIH, SVOBODNÎI STIH; s: VERSO SUELTO, VERSO LIBRE)

Prin natura sa, **VL** cedează greu încercărilor de încadrare într-o definiţie, el promovînd varietatea, contrară oricărui canon inflexibil. S-a ajuns astfel la afirmarea individualităţii exclusive a fiecărui exemplar de **VL**: "Analiza **VL** nu trebuie să caute să stabilească o formulă generală, ci trebuie să găsească forme particulare (...) deoarece **VL** se bazează pe încălcarea tradiţiei, este inutil să căutăm o lege rigidă, care n-ar admite excepţie" (I. Tînianov; cf. MPL, 176-177); mai aproape de noi, HMC susţine că "definiţia sa nu mai poate fi formală (...), **VL** nu poate fi judecat conform legii ordinii, care îl situează în dezordine" (HMC, 603). Într-adevăr, primele experimente conştiente de **VL** erau resimţite ca aplicaţii ale "ritmului personal" al poetului (Francis Viélé Griffin, prefaţa la vol. *Joies*, 1889), ale "cîntecului din sine însuşi" (Gustave Kahn, cf. HMC, 603). Teoretic, termenul îşi făcea apariţia în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, cu toate că, în fapt, fenomenul e foarte vechi; orice formă de dezordine în ritmul admis – de pildă în dodecasilabul tetrametru francez – ori în rimele obişnuite sînt, dintotdeauna, **VL** (MGP, 70); în plin clasicism, unele specii uşoare, ca fabula, comedia în versuri ori madrigalul, erau scrise în versuri heterometrice, cu rime amestecate (HMR, 1116; pentru domeniul rus, V. Jirmunski, cf. MPL, 238); mai îndepărtaţi în timp, psalmii, ditirambii corali şi versul popular au trecut şi ei drept strămoşi ai **VL** din ultimul secol (cf. VSV, 7-23).

În general, caracterizările referitoare la **VL** simbolist pleacă de la definirea negativă a versului clasic, fapt observat de mulţi cercetători, printre care B. Tomaşevski (cf. MPL, 195). Prin urmare, spaţiul de autonomie al **VL** apare constrîns în limitele unor grade de libertate: **VL** ale lui Block, de exemplu, sînt mai depărtate de cele ale lui Maiakovski decît de versurile tradiţionale ale lui Fet (B. Tomaşevski; cf. MPL, 175), (reluat în 1928; cf. MPL, 195). Referindu-se la **VL** mai mult ca elan decît ca împlinire, H. Jacquier afirmă că el "tinde intenţionat spre un amorfism metric total (structură

metrică de grad zero), dar (...) de fapt, se găseşte încă, de cele mai multe ori, la un stadiu evolutiv mai mult sau mai puţin înaintat de eliberare în raport cu sistemul de constrîngeri al versului tradiţional" (cf. LGV, 331).

Dincolo de această optică graduală, independenţa VL faţă de metrul clasic a fost văzută din perspective precise, de cele mai multe ori complementare. Cea mai evidentă libertate, în noua formulă, a fost aceea privitoare la lungimea versului, care nu mai apare constrînsă de vechea izometrie, ci devine un "sistem metric variabil" (I. Tînianov; cf. MPL, 572). "Adăugată independenţei rimei şi ritmului, această tratare dezinvoltă a proporţiei versului constituie trăsătura general admisă a VL, dacă nu chiar cea mai importantă" (cf. MGP, 70). În privinţa rimei, libertăţile luate merg de la ireverenţa faţă de schemele tradiţionale, pînă la înlocuirea cu asonanţa şi dispariţia ei. Uneori condiţia din urmă apare ca esenţială VL, caracterizat ca "absenţă a rimei (...), prezenţă a non-rimei, a rimei minus" (ILS, 150).

Emanciparea dimensiunii versurilor şi cea a rimei conduc spre o a treia definire a VL ca nouă organizare sintactică. După V. Jirmunski, fundamentală este nu "folosirea mai liberă a principiului metric (...), ci folosirea mai liberă a normelor compoziţiei". De aici, fluctuaţiile – determinate sintactic şi tematic – în proporţia versurilor, perioadelor şi strofelor, efectul depinzînd de "dispunerea artistică a seriilor sintactice" (cf. MPL, 238). Apropiată de aceasta este concepţia lui H. Jacquier, după care VL se defineşte ca "unitate sintetică a discursului" (cf. LGV, 331). O altă optică aduce însă în primul plan factorul ritmic, mai puţin evident la nivel grafic decît cele trei anterioare. Opunîndu-se explicit lui Jirmunski, B. Tomaşevski distinge astfel, după "caracterul impulsului ritmic", trei clase de VL: cele cu o "dominantă metrică", scrise pe un "motiv" de amfibrah, de pildă, de iamb sau de troheu; de altă parte, "compoziţia în mozaic" admite versuri cu norme diferite, resimţite ca atare din lectură; în sfîrşit, anumite VL ţin nu de ritmurile versurilor regulate, ci de un "principiu autonom de construcţie" (MPL, 195-196). Puţin înaintea lui Tomaşevski, un alt reprezentant al formalismului rus, I. Tînianov, situa de asemenea factorul ritmic la baza gestului liberator al versului: prin "nerezolvarea pregătirii dinamice", VL animă vechiul sistem prozodic automatizat, încît "versul nu este determinat de interacţiunea sistematică dintre factorii ritmului (adică de parametrii maximali), ci de orientarea spre sistem , de principiul acestuia (deci de parametrii minimali)" (cf. MPL, 538-539). Ca urmare a apariţiei VL, diferenţa dintre vers şi "proza ritmată" nu mai corespunde celei dintre limbajul sistematic şi cel nesistematic, ci unei deosebiri echivalente a rolului funcţional al ritmului în fiecare din cele două cazuri (MPL, 545). Mai tîrziu, N. Frye a separat "al treilea ritm" – al VL – de altele două, al prozei şi al poeziei (cf. HMC, 603). Nu numai constituţia grafică, dar şi ritmul propriu al VL, îl deosebesc pe acesta de proză. În general, "cu cît în forma versificată se găsesc mai puţine elemente care disting versul de proză, cu atît trebuie să se deosebească mai limpede că nu e vorba de proză, ci de vers" (J. Hrabak; cf. ILS, 160).

Cele mai multe concepţii înţeleg să concilieze aspectele diverselor libertăţi – cea a dimensiunii versului, a rimei, a sintaxei şi a ritmului – privilegiind totuşi unul sau două dintre ele. Tînianov, care punea înainte de orice principiul ritmic, admitea că VL este nu numai un "sistem metric variabil", ci şi "la fel de 'variabil' din punct de vedere semantic" (MPL, 572). Pentru VL românesc, L. Gàldi a descifrat "cel puţin patru varietăţi, după criteriul combinat al ritmului şi rimei: VL este iambic rimat, iambic nerimat, rimat neiambic sau nerimat neiambic" (LGV, 331-334). Îndeobşte însă, cum s-a văzut, prin însăşi infracţiunea pe care o presupune, VL se

Scanned with OKEN Scanner

lasă greu cuprins în şabloane. S-a precizat uneori, în acest sens, că VL ar fi o "antinomie logică" (Boris Unbegaum; cf. ILS), o "noţiune contradictorie" (ODD, 244). Într-atît este asociat termenul de vers cu sistemul prozodic tradiţional, incompatibil cu libertatea, încît ODD afirmă că, dacă absenţa metrului e definitorie, VL nu e decît o "proză lirică, în care impresia de poezie e produsă de elemente semantice şi gramaticale", şi invers, dacă există o organizare metrică, ea nu se supune canoanelor clasice şi face din VL o "proză ritmată" (ODD, 241). Într-o viziune mai largă, care nu face din vers apanajul exclusiv al normelor tradiţionale – norme care permiteau însă anumite licenţe definibile ca VL –, termenul rămîne util, mai cu seamă în ordine istorică, raportat la revoluţia provocată de simbolism în expresia poetică.

Cf. *RITM; VERS; VERS ALB; VERSIFICAŢIE.*

Etim. Din fr. *vers libre.*

MCp

LISTA TERMENILOR

care ar urma să figureze în forma definitivă a Dicţionarului*

Abatere; Absurd; Academic; *Academism* (CDm); Accent; accent antitetic, de efuziune, dinamic....; Acronie; Act de limbaj; act ilocuţionar; act perlocuţionar; Actant; *Acţiune* (MCp); Activitate structurală; Acumulare; Adecvare; *Adjoncţiune* (VPn); Adjuvant; *Afabulaţie* (CDm); Agent; agent involuntar, voluntar...; Agon; *Agramaticalitate* (CDm); *Alegorie* (MCp); Alexandrin; Alienare; *Aliteraţie* (MPv); Alteritate; Aluzie; Ambiguitate; Ambreiaj; ambreiaj retoric; *Ambreior* (MPv); Amfibologie; *Amplificare* (CDm); Anacolut; *Anaforă* (MCp); Anagramă; Analepsă; Analiză; Analiză componenţială, semantică, semiotică...; Analiză structurală, transformaţională; Analogie; *Anecdotă* (CDm); Antagonist; *Anticlimax* (CDm); *Antifrază* (CDm); Antiliteratură; *Antimetabolă* (MCp); Antiroman; Antiteatru; Antiteză, Antitrop; Apolinic; apolinic/dionisiac; Arbitrar; Argou; Argument; Arhetip; Arhilexem; arhilexie, Arhitext; Arlechinadă; Armonie imitativă; Artă; Artă poetică; *Articulare* (MJn); Artistic; Artisticitate; Aserţiune; Asimbolie; Asindet; Asonanţă; Atmosferă; Autenticitate; *Autobiografie* (ASr); Autodiegetic; Autoportret; Autor; autor implicat, implicit; Autoreferenţialitate; Autoreflexivitate; Autotelic; autotelism; Avangardă; Avantext; *Aventură* (MPv);

Baroc; *Basm* (PSp); *Biografie* (ASr); Biunivocitate; Burlesc;

Cadenţă; *Calambur* (MPv); Canal; Capodoperă; Caracter; Caracterizare; Catachreză; Catalectic; catalectică; Catalexă; Cataliză; Catastrofă; Categorii

* Termenii în italice apar în volumul de faţă.

narative; Catharsis; Cenzură; Chiasm; Cîmp; Cîmp semantic, semiotic, stilistic; cîmp transformaţional; Cititor; Claritate; Clasem; Clasic; Clauzulă; *Climax* (CDm); *Clişeu* (CDm); Cod; Cod teatral; Coerenţă; Coerenţă pragmatică, semantică, sintactică, textuală; Colaj; Comedie; comedie a umorilor, de idei, de intrigă...; Comentar; Comic; *Comparaţie* (MPv); Comparatism; Comparativism; Competenţă; Compoziţie; Comunicare; Comunicare teatrală; Comutabilitate; Comutare; Concept; Concept operator; Conciziune; *Condensare* (MJn); Conector; Conflict; Confluenţă; *Conotaţie* (IPp); Constanţă; Constituire pragmatică, semantică, sintactică a textului; Constrîngere; Contaminare; *Context* (CDm); Contextualism; Conţinut; Contract; Contradicţie; Contrast; Convenţie; Corespondenţe; *Corpus* (MJn); Creaţie; Creativitate; *Critică* (SAv); Critică a ideilor literare; Critică a artiştilor, biografică, filosofică...; Critică literară; Critică a limbajului, pragmatică; Critică a textului; Critică psihanalitică; Critică teatrală; Criză; *Cronologie* (ASr); Cupă; Curent literar; *Cuvînt* (MPv);

Dadaist; Decadent; Deceptiv; Decodaj; Deictic; Deixis; Delimitare pragmatică, semantică, sintactică a textului; Denotaţie; *Derivare* (CDm); Derivare textuală; Deschidere; Descriere; Destinatar; Destinator; Devianţă; Deviaţie; deviaţie estetică, grafemică, lingvistică...; Dezambiguizare; Deznodămînt; Diacronic; *Diacronie* (ASr); Dialog; Dialogism; Diegetic; Diegeză; Diferenţă; diferenţă comunicativă, de intensitate; *Discret* (MJn); Discurs; Discurs imediat; Discurs indirect liber; *Discurs narativizat, reprodus, transpus* (ACl); Discurs poetic; Discurs teatral; Diseminare; Disforie; Disonanţă; Distanţă; Dramă; Dramă a destinului, bulevardieră, burgheză...; Dramaturgie; *Durată* (ASr);

Echivalenţă; echivalenţă grafemică, morfologică, sintactică...; Echivoc; Efect; Efect de sens; Elipsă; Elocuţiune; Elocvenţă; Emblemă; Emiţător; Empatie; *Entropie* (MCp); Enunţ; Enunţ teatral; Enunţare; Enunţare teatrală; Epic; Epică; Epifanie; Epiforă; Epigraf; Episod; Epitet; epitetic; Epos; Ermetism; Eroare; *Erou* (ASr); Eseu; Estetic; Estetism; Etos; Eu al scriitorului, biografic, creator, impersonal...; *Eufemism* (CDm); Eveniment; Existenţialist; Exordiu; Expansiune; Expoziţiune; Expresem; Expresie; Expresivitate; Extensiune semantică, sintactică a textului; Exteroceptivitate; Extradiegetic;

Fabulă (LCt); Fantasmă; Fantastic; Fantezie; Fatrazie; Fem; Fenotext; Fenomenologic; Ficţiune; *Figurabilitate* (VPn); Figurat; figurativ; *Figură* (VPn); Flashback; *Flux al conştiinţei* (ASr); Focalizare; *Fonem* (MPv); Formă; Formă a conţinutului; a expresiei; Formă teatrală; *Formă-sens* (IPp); Formalism; Formalizare; Formant; Frază; *Funcţie* (MCp); *Funcţii ale limbajului* (IPp); Funcţie narativă;

Gen; gen literar; Generare; Geniu; Genotext; Gestualitate; Grad zero; Gradaţie; Graf; Grafem; Grotesc;

Hermeneutică; Heterodiegetic; Hibris; Hifologie; *Hiperbolă* (MCp); Hipertextualitate; Hiposemn; Homodiegetic; Humorescă;

Scanned with OKEN Scanner

Icon; Iconicitate; Ideologem; Idiolect; Idiostil; Iluzie romanescă; Iluzie teatrală; Imaginaţie; Imagine; imagine abstractă, artistică, plastică...; Imitaţie; Inconştient; Index; Indice; Inefabil; Influenţă; Informant; Informaţie; *Ingambament* (MCp); *Insolitare* (LCt); Inspiraţie; Interpretare; Intertext; *Intertextualitate* (CDm); *Intonaţie* (MPv); Intradiegetic; Intrigă; Invariant; Invenţiune; Ironic; Ironie; Ironie romantică; Istorie; Izocronie; Izodiegetic; Izoglosă; Izomorfism; Izotopie;

Început; Închidere;

Joc de cuvinte; Jurnal; *Jurnal intim* (ASr);

Laitmotiv; *Lectură* (MMs); Lectură critică, intertextuală, plurală...; Legendă; Lexem; *Lexie* (MMs); Limbă; Limbă literară; Limbaj; Limbaj poetic; Liric; Lirică; *Literalitate*; *Literaritate* (CDm); Literatură; *Literatură comparată* (MMs); Literatură fantastică; Literatură ştiinţifico-fantastică; Litotă; Locutor;

Marcă; Mască; *Matrice* (CDm); *Metabolă* (VPn); *Metafonă* (VPn); Metaforă; *Metagraf* (VPn); Metalepsă; Metalimbaj; Metaliteratură; *Metalogism* (VPn); *Metaplasmă* (VPn); *Metasemem* (VPn); *Metataxă* (VPn); Metodă; Metodă comparativă, structurală, transformaţională; Metode critice; Metonimie; *Metrică* (LCt); Metru; Mimesis; Mit; Mitem; Mitic; Mitologem; Mitologie; Modalitate; Model; Modern; Modernism; Modernitate; Monolog interior; Morfem; Morfologie; Motiv;

Naratar; *Naraţiune* (SPv); Narativ; Narativitate; Naratologie; Narator; Naturalist; Necreditabilitate; Negaţie; Negativ; Negativitate; *Neoretorică* (VPn); New Criticism; Nivel; Nombrant; Normă; Noua critică; Noul roman; Nucleu; Nume propriu; Nuvelă;

Obiect; Obiect estetic; Obiect teatral; Obiectivitate; Ocurenţă, Omniscienţă; Omonim; omonimie; *Onirologie* (MMs); Operă; Operă literară; *Operaţie retorică* (VPn); *Opozant* (PSp); Oralitate; Originalitate; Orizont de aşteptare; *Oximoron* (MCp);

Pact *autobiografic* (ASr); *Paleoretorică* (VPn); Palimpsest; Pamflet; Parabolă; Paradigmă; Paradigmă semantică; Paradigmatic; Paradox; Parafrază; *Parataxă* (MCp); Paratext; Parcurs; Parcurs generativ; Parcurs narativ; Parodie; Partitură textuală; Pastişă; Pattern; Peisaj; Performanţă; Performativ; Perifrază; Perioadă; Peripeţie; *Permutare* (VPn); Persoană; *Persona* (ASr); *Personaj* (ASr); Personaj dramatic; Perspectivă; Pertinenţă; *Picaresc* (PSp); Picior metric; Plagiat; Pluriizotopie; Poantă; Poem; Poetic; *Poetică* (ACl); Poetică istorică; Poetică lingvistică; Poetică teatrală; Poeticitate; *Poezie* (SAv); Poietică; Polisemie; Polisindet; Portret; Postmodern; *Poveste* (PSp); Povestire; Povestire cu cadru; Povestire fantastică; Pragmatic; Pragmatică; Pragmatică a textului; Predicat; Presupoziţie; Principiu de discontinuitate, de echivalenţă, de exterioritate...; Principiu formativ; Probă; Procedeu; Proces; Producere;

Scanned with OKEN Scanner

Prolepsă; Prolog; Proprioceptivitate; Protagonist; Proză; *Prozodie* (MPv); *Psihocritică* (MMs); Public; Pulsiune; Punct de vedere; Punere în abis; Punere în abis a codului, a enunţării, ficţională...;

Quadripartita ratio (VPn); Quiproquo;

Realist; Receptare; Receptor; Recurenţă; Reducere a abaterilor; Redundanţă; Referent; Referenţial; Referenţialitate; Referinţă; Reflectare; Refren; Regie; Regulă; Repetiţie; Reprezentare; *Retorică* (VPn); Retorică a romanului; Retorică scenică; Rimă; *Ritm* (IPp); *Roman* (SAv); Roman arthurian; roman cavaleresc; *Roman picaresc* (PSp); Romanesc; Romantic; Romanţ;

Sarcasm; *Satiră* (VPn); Scenă; Scriitură; Secvenţă; Sem; Semanaliză; Semantem; Semantic; *Semantică* (LCt); Semem; Semic; Semiologie; Semiologie a literaturii; Semiologie teatrală; Semiotic; Semiotică; Semioză; Semn; Semn poetic; Semn teatral; *Semnal* (LCt); Semnificant; Semnificanţă; Semnificat; Semnificaţie; Sens; Serie semantică; Simbol; Simbolic; Simbolist; Simbolism fonetic; Sincretism; *Sincronie* (ASr); *Sinecdocă* (MCp); Sinestezie; Sintagmă; Sintagmatic; Sintagmatică; Sintaxă logică, poetică, pură; Sintaxă discursivă, fundamentală, narativă...; Sistem; *Skaz* (LCt); *Sonet* (MCp); Spaţiu; Spaţiu literar; Spaţiu teatral; Spaţiu textual; topic, utopic; *Stil* (IPp); *Stilistică* (IPp); Structură; Structuralism; Subiect; Subiectiv; Subiectivism; Substanţă; Substanţă a conţinutului, a expresiei; Sunet; *Supradeterminare* (CDm); Suprarealist; *Suprimare* (VPn); *Suprimare - adjoncţiune* (VPn); Suspens; Suspensie;

Ştiinţă a literaturii;

Tablou; Teatralitate; Tehnică; Temă; Tematic; Tematism; *Temporalitate* (ASr); Tensiune; Teorie a literaturii; Teorie a traducerii; Termen; Terminologie; *Text* (LCt); *Timp* (ASr); Tip; Tipologie; Titlu; Topic; Topică; Topoi; Traducere; Traductibilitate; Tragedie; Tragicomedie; Transformare; *Transretorică* (VPn); Transtextualitate; *Trop* (VPn); *Tropologie* (VPn);

Umor; Unitate; Utopie; Uz;

Valoare; Variabil; variabilă; Veridicitate; Verosimil; Vers; Vers alb; *Vers liber* (MCp); Versificaţie; Voce; Voce auctorială, narativă; Vorbă de duh; Vorbire;

Zeugmă.

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „BH. ANGHI" IAŞI

BIBLIOGRAFIE SIGLATĂ

AAM = Alonso Amado, *Materie şi formă în poezie*, Buc., Univers, 1982;
(Lucrare menţionată în articolul: ritm)

ACR = A. Ed. Chaignet, *La rhétorique et son histoire*, Paris, Vieweg, 1888;
(figură; trop)

ADL = Alexandru Duţu, *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor*, Buc., Univers, 1982;
(literatură comparată)

AGD = Algirdas Julien Greimas şi J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979;
(agramaticalitate; ambreior; antifrază; context; derivare; intertextualitate; lectură; lexie; literaritate; matrice)

AGE = Algirdas Julien Greimas, *Despre sens, Eseuri semiotice*, Buc., Univers, 1975;
(acţiune; basm; condensare; erou; figură; personaj; poetică)

AGJ = Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne*, Paris, Ed. de l'Université, 1963;
(jurnal intim)

AGS_1 = Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966;
(acţiune; articulare; basm; condensare; corpus; discret; funcţie; opozant; semantică)

AHL = Archibald Hill, *Introduction to Linguistic Structures from Sound of Sentence in English*, New York, Brace and Comp., 1958;
(stilistică)

AHM_1 = Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971;
(figură; sinecdocă)

AKC = Aron Kibédy-Varga, *Les constantes du poème*, Paris, Picard, 1977;
(ingambament; poetică; ritm)

ALC = Albert Léonard, *La crise du concept de littérature en France au XX-e siècle*, Paris, Corti, 1974;
(biografie; poezie; roman)

AMC = Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1988;
(literatură comparată)

Scanned with OKEN Scanner

TABLĂ DE MATERII

Cuvînt introductiv	V
Siglele autorilor	X
Vocabular	1
Lista termenilor	218
Bibliografie siglată	222